

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RYTHME ET SONORITÉ DANS LES DRAMATURGIES CONTEMPORAINES
ÉTUDE DE CAS : JON FOSSE, SARAH KANE, JOSÉ PLIYA

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MARIE-CHRISTINE BUSQUE

JUIN 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie d'abord ma directrice de recherche, Marie-Christine Lesage, non seulement pour ses conseils avisés, mais aussi, et surtout, pour sa confiance.

Aux Sages qui m'entourent, merci. Je pense à mes parents, toujours présents malgré la distance, qui ont accepté de me suivre à travers ces voies hasardeuses que j'ai choisies d'emprunter. Merci d'avoir su renouveler sans cesse les moyens pour m'encourager. Pour avoir réussi à trouver les bons mots, chaque fois. Merci à mon frère pour son éloquente démonstration de persévérance. Merci à D. pour son esprit, sa fascination de tous les instants et ses remarques parfois surprenantes. Pour son manque de sérieux. Merci à P. pour son oreille attentive.

Merci aux auteurs dont l'enveloppante poésie, qui se retrouve au cœur de ces pages, fut une source constante de stimulation, un envoûtement pour les sens.

Merci à mes *Tuyaux* avec qui j'ai développé ce goût et cet attrait irrésistible pour le langage et les mots.

Merci à mes étudiants du Cégep de Saint-Jérôme. Pour leur curiosité infinie. Pour me pousser à toujours donner le meilleur de moi-même. Pour me ramener à l'essentiel.

Enfin, à tous les autres, proches et amis, qui ont croisé ma route et qui m'ont inspirée par leur ténacité, leur ardeur à la tâche et leur passion, merci.

Sans votre présence à tous, il m'aurait été difficile de mener ce projet à terme. Ces pages vous sont dédiées.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
ÉTUDE DU RYTHME : POÉTIQUE DU DISCOURS.....	8
1.1 L'enjeu de la théorie du rythme	9
1.1.1 Organisation du discours.....	9
1.1.2 Rythme, sens, sujet	16
1.2 Rythme et poésie.....	22
1.2.1 Poésie et écriture poétique	22
1.2.2 L'influence de la musique.....	25
1.2.3 Le cas de la répétition	27
CHAPITRE II	
LE TEXTE COMME MODE D'EXPÉRIENCE TEMPORELLE ET PERCEPTIVE	29
2.1 Sens et sensible en poésie contemporaine.....	29
2.2 La temporalité discursive : l'exemple de notre corpus	32
2.2.1 Effets de ralentissement et de ressassement.....	36
2.2.2 Les répétitions lexicales et syntaxiques	41
2.2.3 La répétition-variation : le cas particulier de <i>Variations sur la mort</i>	49
2.2.4 Ponctuation et silence	55
2.2.5 La disposition graphique.....	60
2.3 Manifestations du langage et effet de sens.....	66
2.3.1 Pluralisation du sens et rhizome.....	66
2.3.2 Interprétation phénoménologique	69

CHAPITRE III	
LE DRAME AU CŒUR DU LANGAGE : LE RÔLE DE L'ORALITÉ	72
3.1 L'oralité.....	72
3.2 Le caractère organique du langage.....	75
3.2.1 Le texte comme un matériau sonore : l'influence de Stein.....	75
3.2.2 La corporalité de l'écriture : les manifestations de l'oralité dans notre corpus	78
3.3 Vers un autre mode d'appréhension de l'œuvre : le lecteur acteur du texte	81
3.3.1 « Ce que voit l'oreille » : la notion de l'écoute.....	81
3.3.2 Les modes d'énonciation : la question de l'adresse.....	82
3.4 La théâtralisation de la parole	87
CONCLUSION.....	90
APPENDICE A	
L'ÉCRITURE DE FOSSE : LES MOYENS STYLISTIQUES	97
APPENDICE B	
EXTRAIT DE <i>VARIATIONS SUR LA MORT</i> DE JON FOSSE.....	98
BIBLIOGRAPHIE.....	100

RÉSUMÉ

Ce mémoire se propose de réfléchir sur le déplacement des modalités de l'action et de la parole dans les dramaturgies contemporaines. En effet, en réponse à la crise du récit et du sens qui caractérise l'ère moderne, il apparaît que s'ouvrent de nouveaux territoires pour le dialogue théâtral et que la fable ne s'articule plus uniquement autour d'une action à accomplir. Aussi, le travail de certains écrivains semble s'inspirer d'une certaine poésie où les propriétés sonores du langage constitueraient la voie vers un *autre* drame. Ainsi, par l'étude du rythme et de la sonorité, nous cherchons à rendre compte du pouvoir du langage et de son rôle dans la réinvention du drame. En envisageant le texte comme une matière sonore et le corps comme un lieu de sensation, nous souhaitons témoigner du passage d'une action dramatisante à une action sensorielle, comme une possible invention du théâtre qui affirmerait ainsi son autonomisation par rapport au drame absolu. Pour mener à terme ce projet de recherche, nous avons entrepris de convoquer des œuvres dramatiques contemporaines, exploitant ouvertement la matérialité de la langue, dans le but d'étudier ce que les principes du rythme et de la sonorité engendrent dans leur construction dramatique. L'analyse des pièces *Variations sur la mort* de Jon Fosse, *4.48 Psychose* de Sarah Kane et *Cannibales* de José Pliya a conduit, dans un premier temps, à discuter la notion du rythme, telle qu'elle a été théorisée par Henri Meschonnic. Cette investigation nous aura permis de constater que le rythme correspond à l'organisation d'une écriture et que le sens en constitue l'enjeu principal. Par la suite, nous avons procédé à une étude de la temporalité discursive des œuvres du corpus. Celle-ci aura fait en sorte de révéler que les auteurs emploient divers procédés stylistiques dans le but d'amener le lecteur-spectateur à faire une expérience du temps particulière et à *éprouver* celui-ci. Nous avons également abordé la question de la perception en évoquant Merleau-Ponty. Enfin, nous avons fait appel à la notion de l'oralité, c'est-à-dire ce qui, dans le texte, compense l'absence de voix, pour postuler l'avènement du lecteur acteur du texte. De fait, étudier les manifestations de l'oralité consiste à montrer comment un mode d'énonciation spécifique s'encode dans une écriture et se transmet au lecteur. L'oralité permet donc de façonner sa diction intérieure et de l'impliquer davantage dans l'expérience de la lecture : s'il ne s'investit pas, l'œuvre lui demeure close. Dès lors, nous avons pu attester que la matérialité de la langue joue un rôle décisif dans la constitution du sens. La question de l'oralité s'est donc avérée déterminante quant à la résolution de notre hypothèse de recherche, en ce sens où elle aura permis d'affirmer la théâtralité même de la parole, et par le fait même, de témoigner du déplacement du drame vers le cœur même du langage en ancrant celui-ci à nouveau dans l'expérience sensible.

Mots-clés : rythme, sonorité, répétition, oralité, matière sonore, temporalité discursive, signifiante, perception, écoute, dramaturgie contemporaine.

Mais « le seul devoir du poète », pour repartir de Mallarmé, car d'abord il y en a un, et seul le poème peut nous donner ce qu'il est seul à faire, c'est l'écoute de tout ce qu'on ne sait pas qu'on entend, de tout ce qu'on ne sait pas qu'on dit et de tout ce qu'on ne sait pas dire, parce qu'on croit que le langage est fait de mots.

Henri Meschonnic, *Manifeste pour un parti du rythme*

INTRODUCTION

La force du langage réside dans son infirmité : son incapacité à dire ce qu'il veut dire. Il ne peut le dire qu'en le disant sans le dire : et c'est la poésie.

Claude Régy, *Au-delà des larmes*

L'acte d'écrire apparaît donc moins comme un agencement du réel que comme sa découverte. C'est un processus par lequel on se place entre les objets et le nom des objets, une façon de monter la garde dans cet intervalle de silence, de rendre les objets visibles – comme pour la première fois – et de posséder alors leurs noms...

Paul Auster, *L'Art de la faim*

Devant la multiplication des propositions (inter)artistiques sur la scène théâtrale contemporaine, alors que les agencements entre les différents langages scéniques prolifèrent à mesure que s'effondre l'hégémonie du texte, face au grand spectacle des genres orchestré par l'écrivain de plateau, il apparaît nécessaire de se questionner sur la réinvention du dramatique. Le théâtre ne peut-il trouver son épanouissement que *sur* la scène? Le texte dramatique est-il condamné à jouer un rôle d'arrière-plan?

À une époque où il convient de parler de crise dans la sphère textuelle du théâtre, la tentation est grande de considérer que la forme dramatique a vécu et qu'elle est désormais dépassée. C'est d'ailleurs l'hypothèse avancée par le théoricien allemand Hans-Thies

Lehmann dans son ouvrage *Le théâtre postdramatique*¹. Cette dernière affirmation demande toutefois à être nuancée, ce qu'ont fait certains chercheurs en poétique qui suggèrent que la crise contemporaine du drame consiste dans l'invention d'une autre forme dramatique et que celle-ci ne se résume pas à une fragmentation ou à un éclatement comme le stipule la théorie du théâtre postdramatique. Ainsi, Jean-Pierre Sarrazac² précise que « la forme la plus libre n'est pas l'absence de forme³ », alors que Joseph Danan soutient, avec Michel Vinaver, que cette réinvention du dramatique est une « poussée vers le sens⁴ ». La réinvention du dramatique peut donc être considérée comme une réponse au postdramatique, et c'est au cœur de cette question que s'enracine notre projet de recherche.

Cette dynamique de la réinvention permanente du drame constitue ainsi un terrain d'étude fertile dont Sarrazac se révèle être un des principaux théoriciens, comme en témoigne entre autres ses livres *L'Avenir du drame*⁵ et, plus récemment, *Poétique du drame moderne*⁶. Ces publications, qui font référence à la dramaturgie contemporaine, permettent notamment d'observer qu'il s'effectue un déplacement des modalités de l'action et de la parole dans bon nombre des nouveaux textes de théâtre. Effectivement, ceux-ci font affirmer aux chercheurs que nous assistons à l'émergence d'un drame dédramatisé et à un nouveau partage des voix. De fait, alors que le centre du dramatique se déplace de la relation interpersonnelle vers l'homme seul, ce que Sarrazac nomme « l'infradramatique⁷ », il apparaît pertinent de se questionner sur la nature de l'action. Si celle-ci passe d'un mode « actif » à un mode « passif », peut-on encore parler d'un « drame » ? Où se situe l'action dans la dramaturgie moderne ? Au sein des expérimentations de certains auteurs contemporains, nous remarquons ainsi que l'action se structure désormais par le rythme et la sonorité. Par ailleurs, nous observons que s'ouvrent, dans ces écritures, de nouveaux territoires pour le dialogue en

¹ Hans-Thies Lehmann. *Le théâtre postdramatique*. Paris, L'Arche, 2002, 308 p.

² Jean-Pierre Sarrazac a fondé à l'université de Paris III-Sorbonne nouvelle le Groupe de recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain.

³ Jean-Pierre Sarrazac. « Crise du drame », dans *Études théâtrales*, no 22, 2001, p. 13.

⁴ Joseph Danan. « Action(s) », dans *Études théâtrales*, no 22, 2001, p. 18.

⁵ Jean-Pierre Sarrazac. *L'Avenir du drame, Écritures dramatiques contemporaines*. Belfort, Circé, 1999, 212 p.

⁶ Jean-Pierre Sarrazac. *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris, Éditions du Seuil, 2012, 402 p.

⁷ Jean-Pierre Sarrazac. « La reprise (réponse au postdramatique) », dans *Études théâtrales*, no 38/39, 2007, p. 12.

réponse à la mise en crise du récit et du langage. Mais en quoi, à l'intérieur du texte théâtral, le rythme et le son constituent-ils de nouvelles manières de dire? Et surtout, comment le rythme, caractéristique du langage, peut-il engendrer une action dramatisante? Que fait-il apparaître dans la pièce de théâtre moderne?

Il nous semble donc intéressant de s'attarder à ce déplacement de la fable dans la dramaturgie contemporaine et de voir comment le travail de certains auteurs réussit à opérer une mutation de l'action grâce à une utilisation du langage où les propriétés sonores de celui-ci constitueraient la voie vers un autre drame. En partant du fait que le drame au sens canonique n'est plus, nous cherchons donc à comprendre comment les modalités du rythme et de la sonorité parviennent à réinventer le drame et permettent à l'action de s'articuler. En d'autres termes, comment les principes du rythme et de la sonorité réinventent-ils l'action à l'intérieur du drame?

Si Lehmann lui-même ne peut nier que le souvenir du drame subsiste dans le théâtre contemporain, il rappelle que le drame absolu, tel qu'il est défini par Peter Szondi, n'est plus essentiel : il préfère faire état d'une synthèse détrônée. En effet, le théâtre postdramatique sous-entend le retrait de la narration et de la sémiotique; le théâtre ne fonctionne plus sur la signification. Il est intéressant de souligner ici les expérimentations dada et surréalistes qui ont contribué à miner la fonction référentielle de la langue en disloquant la cohérence et la continuité. C'est donc paradoxalement la crise du récit qui a entraîné un usage renouvelé de la parole dans le texte de théâtre.

Ainsi, l'espace ouvert par le langage n'est plus seulement tributaire des mots, mais également de sa dimension sonore. De fait, nous observons que les dramaturgies contemporaines, envisagées dans leur rapport au récepteur, visent moins à délivrer un sens qu'à établir, par l'entremise de jeux phoniques et rythmiques, une résonance qui excite les corps. En effet, une certaine dramaturgie demande à l'oreille de construire sa propre vision du drame en mettant de l'avant un texte composé de textures sonores engendrées par une manipulation de la langue. En ce sens, le travail de Gertrude Stein apparaît fondamental à l'amorce de notre réflexion puisqu'elle a su anticiper cette scène intérieure, d'abord sonore et

rythmique, où c'est le rythme qui révèle les mouvements de la pensée. De fait, le dialogue steinien est évidé de sa fonction sémantique de transport d'un sens, et le drame fonctionne par association d'idées. C'est donc l'écoute de ce langage, envisagé comme une matière sonore, qui permet au drame de naître dans l'imaginaire du spectateur. Effectivement, l'attention que ce dernier porte aux sons fait en sorte que se crée, grâce à sa mémoire sensorielle et à ses perceptions, une ouverture vers le sens. « Énoncer signifie produire⁸ » soutient cette formule connue de Mallarmé. Notre réflexion cherche donc à mettre en évidence le caractère organique du langage pouvant conduire à une poétique de la signifiante.

Ces caractéristiques des écritures contemporaines que nous venons d'évoquer nous semblent se refléter à travers le travail de trois auteurs de théâtre dont nous avons choisi d'analyser une des pièces de leur répertoire pour en dégager ce que les principes du rythme et de la sonorité engendrent dans leur construction dramatique. Nous procéderons donc à une étude de cas des œuvres *Variations sur la mort*⁹ de Jon Fosse, *4.48 Psychose*¹⁰ de Sarah Kane et *Cannibales*¹¹ de José Pliya. En effet, nous observons que de par leur forme et les procédés d'écriture employés par les dramaturges, ces pièces sollicitent les perceptions du lecteur-spectateur en se déployant tel un tissu sonore. Ainsi, à l'intérieur de la pièce de Jon Fosse, les parents d'une jeune fille qui s'est suicidée tentent de retracer chaque étape de la vie de leur enfant pour essayer de comprendre comment l'événement est survenu. Le texte du dramaturge norvégien a ceci de particulier qu'il se déploie telle une composition musicale juxtaposant six partitions, trois couples, trois âges et trois récits. En effet, deux des personnages de l'œuvre, soit les parents de la disparue, sont présentés à différents moments de leur vie, ce qui donne à la pièce une dynamique contrapuntique. De plus, nous remarquons que la création de motifs rythmiques et leur ressassement, de même que l'insertion de longues plages de silence, font en sorte qu'il se dégage du texte de Fosse une musicalité perceptible pour le lecteur-spectateur. De son côté, la pièce de l'auteure britannique Sarah

⁸ Cité par Alice Folco *et al.*, « Ce que voit l'oreille », dans *Études théâtrales*, no 38/39, 2007, p. 56.

⁹ Jon Fosse. *Variations sur la mort*. Paris, L'Arche, 2002, 185 p.

¹⁰ Sarah Kane. *4.48 Psychose*. Paris, L'Arche, 2001, 56 p. Néanmoins, toutes les références à cette pièce, à l'intérieur du mémoire, seront tirées de la traduction non publiée de Claude Régy, d'après la traduction d'Éveline Pieiller, utilisée lors de sa première mise en scène de la pièce au Centre Dramatique National de Normandie en 2002. La traduction compte 39 p.

¹¹ José Pliya. *Cannibales*. Paris, L'Avant-scène théâtre, 2004, 121 p.

Kane, écrite comme un poème, met en scène une voix qui vient nous dire son impossibilité de vivre et sa résolution de mourir. Kane travaille sur une forme en déconstruction en présentant des fragments qui ne se suivent pas, une esquisse qui est à peine une histoire. Elle orchestre également les voix selon un dispositif rythmique et poétique. Enfin, José Pliya, dramaturge d'origine africaine, force la rencontre de trois femmes, assises dans la partie reculée d'un parc, suite à la disparition du bébé de l'une d'entre elles. Les personnages vont alors s'allier, se déchirer, puis se retrouver. La formation et la dissolution de ces duos viennent donc rythmer la pièce. D'autre part, Pliya offre une écriture circulaire où s'entremêlent un système d'échos entre les répliques et de nombreuses répétitions qui rappellent, par le fait même, le caractère réitératif du rituel qui se déroule dans la pièce, l'enfant devenant, dans *Cannibales*, l'objet du désir.

Certes, ces trois œuvres paraissent avoir en commun de présenter une déstructuration de la forme traditionnelle. Cela dit, nous remarquons également le fait que dans toutes les pièces, c'est la parole qui semble vouloir porter l'action, c'est-à-dire que la parole *serait* action au sens où l'entend Vinaver dans *Écritures dramatiques*¹². Par ailleurs, ces textes, de par leur construction, évoquent la possibilité du poème en étant traversés par un souffle, un rythme qui sollicite le corps et la sensation. Effectivement, les trois auteurs situent leur travail ailleurs que sur la démonstration d'un sens unique, ceci référant à la perception du lecteur-spectateur et nous rapprochant ainsi d'un travail sur la signifiante. À la lumière des précédentes considérations, nous formulons donc une hypothèse selon laquelle l'action dramatisante se mue en une action sensorielle, dans une dramaturgie fondée sur l'écoute, grâce aux principes langagiers du rythme et de la sonorité. De fait, nous voyons se dessiner, dans les textes du corpus, la possibilité de faire émerger la force et le pouvoir d'une parole qui parviendrait à être transmise au lecteur-spectateur, puis *éprouvée* par celui-ci.

Nous travaillerons donc à dégager les dimensions rythmiques et sonores à l'intérieur des œuvres afin d'analyser comment ces principes participent à la réinvention du drame et permettent à l'action de se structurer. Ainsi, nous avons fait référence, précédemment, au

¹² Michel Vinaver. *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles, Actes Sud, 1993, 922 p.

matériau sonore capable de créer un sens, mais il s'agit maintenant de voir comment le langage peut arriver à cette singulière production de signifiante. Nous débuterons donc notre réflexion avec un premier chapitre portant sur la question du rythme. En effet, composante fondamentale du langage s'il en est une de par son caractère éminemment intime, le rythme constitue la base essentielle du discours puisqu'il est dans un texte ce qui lui est le plus personnel. Le rythme est donc un élément fondateur de notre projet de recherche puisque nous soutenons que parler du rythme est reconnaître dans la forme des qualités acoustiques. De fait, la prosodie, à l'intérieur du langage, qui comprend notamment les intonations et les accents, fait en sorte que ces caractéristiques deviennent des éléments du sens, ce dernier constituant l'enjeu du rythme. Notre propos s'appuiera sur les théories du rythme d'Henri Meschonnic et de Lucie Bourassa qui feront office de piliers dans la construction de notre argumentaire.

Notre investigation de la notion du rythme nous permettra, dans un deuxième temps, de nous prêter à une analyse de la temporalité discursive des œuvres du corpus. Nous verrons donc, dans le second chapitre, à rendre compte des différents procédés stylistiques utilisés par les auteurs et à évaluer dans quelle mesure le mouvement présent à l'intérieur du rythme permet de modifier notre appréhension du texte en amenant le lecteur-spectateur à faire une expérience du temps particulière et à *ressentir* celui-ci. Nous ferons, par ailleurs, suivre nos analyses d'une réflexion conclusive portant sur les manifestations du langage et les effets de sens qui en découlent. Pour ce faire, nous convoquerons les pensées de Deleuze et de Merleau-Ponty en faisant appel, respectivement, à la théorie du rhizome et à celle de la phénoménologie de la perception.

Enfin, parce qu'elle confère une place importante à la matérialité de la langue et au corps comme un lieu de sensation, l'oralité constituera le sujet autour duquel s'articulera le troisième chapitre du mémoire. Il s'agira alors de démontrer comment un certain mode d'énonciation peut être encodé dans une écriture et transmis au lecteur-spectateur qui devient acteur du texte. De fait, nous étudierons, à l'intérieur des pièces du corpus, comment les auteurs parviennent à faire ressortir l'architecture rythmique de l'œuvre et à faire en sorte de façonner la diction intérieure du lecteur-spectateur, grâce à divers moyens d'encodage, de

manière à l'impliquer davantage dans l'expérience de la lecture. Définie par ce qui demeure du corps dans la langue quand la voix s'en absente, l'oralité préexiste à la profération en s'inscrivant dans le texte lui-même grâce aux composantes phoniques et rythmiques. Néanmoins, la notion de l'écoute sera aussi convoquée puisque le travail d'analyse des œuvres nous invite non seulement à enregistrer ce qui se passe en nous, mais aussi à porter attention à ce que nous entendons.

La réflexion sur la réinvention du drame, par l'entremise des principes du rythme et de la sonorité, peut ainsi s'amorcer. Mais avant, une précision sur la question de la traduction s'impose. En effet, seul le texte de Pliya, *Cannibales*, a été écrit en français. Le choix d'analyser des œuvres traduites, dans un mémoire qui cherche à rendre compte du potentiel et du pouvoir du langage, peut sembler particulier. Toutefois, nos recherches nous ont permis de constater que les procédés formels présents à l'intérieur des pièces de Fosse et de Kane possèdent un dessin suffisamment ferme pour que la traduction ne les altère pas trop. Ainsi, la disposition typographique, les reprises lexicales et la plupart des schémas syntaxiques sont assez nets pour supposer qu'il puisse être possible de les rendre assez fidèlement.

La voie est donc ouverte à une analyse d'œuvres issues d'une écriture qui cherche à rehausser la dimension rythmique et sonore du langage, comme pour témoigner d'une possibilité, pour le théâtre, d'opérer un déplacement de la fable et de s'affranchir ainsi du drame absolu.

CHAPITRE I

ÉTUDE DU RYTHME : POÉTIQUE DU DISCOURS

Quiconque invente un nouveau rythme fait circuler le sang dans nos veines selon un mode nouveau; il est maître de nos pulsations, il en apaise ou en active le cours.

Goethe

Il faut et il suffit, pour qu'il y ait poésie certaine, que le simple ajustement des mots, que nous allions lisant comme l'on parle, oblige notre voix, même intérieure, à se dégager du ton et de l'allure du discours ordinaire, et la place dans un tout autre monde comme dans un tout autre temps. Cette intime contrainte à l'impulsion et à l'action *rythmée* transforme profondément toutes les valeurs du texte qui nous l'impose.

Paul Valéry, *Cantiques spirituels*

1.1 L'enjeu de la théorie du rythme

La conception renouvelée du rythme dans la littérature, telle que formulée par Henri Meschonnic dans son ouvrage *Critique du rythme*¹³, a mis au jour la possibilité de dégager dans les écritures une signification qui se construit dans la circulation de la parole. Cette approche théorique, du rythme et de ses implications, centrée sur le rythme du langage, rend ainsi caduque la pensée traditionnelle qui envisage le rythme comme une structure figée et indissociable de la métrique¹⁴. Ainsi, en refusant une analyse du drame en temps forts ou faibles, rapides ou lents, la théorie de Meschonnic, dont il étend les applications de la poésie à la prose, permet de reconsidérer les modalités de la parole au théâtre et de redéfinir le mouvement dramatique, marqué par la subjectivité d'une écriture, tant dans sa singularité que dans son irrégularité.

1.1.1 Organisation du discours

S'appuyant sur la critique¹⁵ formulée par Émile Benveniste de l'étymologie traditionnelle de la notion de rythme, qui rétablit la valeur d'un continu du rythme selon la métaphore héraclitéenne du fleuve (l'organisation du mouvant qui s'oppose au *skhêma*,

¹³ Henri Meschonnic. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Éditions Verdier. 1982, 713 p.

¹⁴ Bien que l'histoire littéraire ait donné lieu à de multiples interprétations du rythme, la question ne sera pas ici d'en retracer le parcours. Nous nous contenterons donc de rappeler qu'avant d'élaborer sa propre définition, Meschonnic conteste avec vigueur la réduction du rythme au seul rythme métrique et, ce faisant, refuse de restreindre le rythme aux notions de régularité et de symétrie. Pour l'historique de la notion du rythme et l'analyse de ses différentes définitions, nous renvoyons le lecteur aux pages 21 à 79 de l'ouvrage *Rythme et sens* de Lucie Bourassa, auteure d'une thèse largement inspirée de la théorie de Meschonnic et consacrée au rythme dans la poésie contemporaine. Elle y fait également la démonstration du postulat « qu'il n'est pas nécessaire de retrouver dans l'organisation du texte une composante métrique pour en décrire le rythme », (p. 69). Voir Lucie Bourassa, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Éditions Balzac, 1993.

¹⁵ Nous faisons ici référence au célèbre article de Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique ». Voir dans *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 327-335. Cet article, consacré à l'étymologie de « *rhuthmos* », est devenu presque une référence obligée de ceux qui s'intéressent aux problèmes de rythme poétique.

organisation de ce qui est fixe), la théorie de Meschonnic permet de substituer à la logique sémiotique qui fait du rythme une forme surajoutée au sens, une *poétique* du rythme qui prend en compte l'ensemble du discours, y compris le sens. En effet, en examinant les textes présocratiques, Benveniste a constaté que *rhuthmos*, alors interprété comme l'ondulation des vagues de la mer, un va-et-vient, signifie plutôt la « forme distinctive, l'arrangement caractéristique des parties dans un tout¹⁶ », ou encore, la « manière particulière de fluer », les « dispositions » et les « configurations [...] résultant d'un arrangement toujours sujet à changer¹⁷ ». Cette conception du rythme redécouverte par Benveniste permet ainsi de concevoir le rythme dans le langage non plus comme une notion du signe, mais comme un fonctionnement du discours, une organisation du sens de ce discours comme l'affirme Meschonnic :

Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours.¹⁸

Dans la mesure où le discours est l'inscription du sujet de l'énonciation dans le langage, le rapprochement entre le rythme et le discours, donné par Benveniste, est donc d'une importance théorique considérable et permet, voire impose, de ne pas laisser le discours à la seule pragmatique, ou logique, de l'action dans le langage, mais de concevoir et élaborer une poétique du discours qui permettrait de ne plus situer le rythme *dans* un discours, mais de le prendre *comme* discours.

En faisant du rythme une notion discursive, Meschonnic fait du sens l'enjeu principal de la théorie du rythme, c'est-à-dire qu'il conçoit que le rythme peut contenir tout l'enjeu du discours. Effectivement, le fait de repenser le rythme, non comme alternance-périodicité-structure, mais comme organisation, traduit la capacité du rythme à devenir la matière même du sens, c'est-à-dire que le rythme, en consignait le mouvement de la parole dans l'écriture,

¹⁶ Émile Benveniste. *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris, Éditions Gallimard, 1966, p. 330.

¹⁷ *Ibid.*, p. 333.

¹⁸ Henri Meschonnic. *Critique du rythme. op. cit.*, p. 217.

fait surgir une signification propre grâce à des séquences d'accents inventées chaque fois spécifiquement par un système poétique particulier.

C'est d'ailleurs ici qu'il y a à situer la poétique, dans la mesure où elle permet de reconnaître *ce que fait* une œuvre littéraire, et *comment* elle le fait, ce que fait chaque œuvre et qu'elle est seule à faire. Rythmes poétiques non parce qu'ils seraient en vers, mais parce qu'ils sont propres à une œuvre, et partie constitutive de ce qui fait qu'on la reconnaît entre toutes, vers ou prose. La notion de rythme poétique, vue comme « organisation d'une écriture¹⁹ », disposition de marques qui, dans leurs relations, fondent un système de « valeurs propres à un discours²⁰ », avancée par Meschonnic, ne peut donc s'incarner, se déployer que dans une œuvre et permet, en outre, de cerner mieux ce qui peut caractériser le fonctionnement du sens dans celle-ci. Par surcroît, il faut voir comment, conformément à Aristote, la poétique correspond à l'étude de l'art littéraire en tant que création verbale, ce qui rejoint ici la poétique du discours, défendue par Meschonnic, qui analyse le poème comme révélateur du fonctionnement du rythme dans le discours. Et le rythme, faut-il le rappeler, est considéré comme concomitant de la production de sens.

Ainsi, une conception du rythme comme coextensif de l'entrée dans le sens permet d'envisager que c'est la structuration d'un poème qui, disposant de telle ou telle manière ses éléments contrastifs et récurrents, créera une rythmique différente de celle d'un article de quotidien par exemple. De fait, la définition que Meschonnic donne au rythme réaffirme l'importance du rôle que joue l'organisation de l'écriture dans le déploiement du sens dans une œuvre :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques, produisent une *sémantique spécifique*, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les *valeurs propres à un discours* et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques.²¹

¹⁹ *Ibid.*, p. 223.

²⁰ *Ibid.*, p. 217.

²¹ *Ibid.*, p. 216-217. Nous soulignons.

Cette sémantique spécifique à laquelle fait référence Meschonnic correspondrait donc à une activité qui n'est pas celle de la désignation du sens, mais de la constitution de séries rythmiques et prosodiques. En effet, pour le théoricien, le rythme s'analyse dans l'accentuation du discours ou par la prise en compte des séries prosodiques – consonantiques et vocaliques – et, à l'écrit, de la ponctuation et de la typographie. Si le rythme est une organisation du discours, et que celui-ci est inséparable de son sens, c'est donc dire que le sens se fait dans et par tous les éléments du discours. Ainsi, les séries prosodiques créent une attraction sémantique entre les mots, et les accents inscrivent l'oralité²² du langage, ce qui engendre un continu sonore indépendant de la grammaire ou de la rhétorique, et de la phrase ou de la réplique. Autrement dit, l'organisation entre elles des chaînes prosodiques produit une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens, mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir.

L'élaboration d'une poétique du rythme, entendue comme l'organisation d'une écriture, ne saurait donc faire l'économie de l'importance de la dynamique de relations entre les éléments qui donnent à une œuvre sa configuration. Ainsi, la clé de la saisie d'une « manière particulière de fluer », tel que l'évoque Benveniste lorsqu'il définit le *rhuthmos*, d'un principe d'organisation des éléments dans le déploiement, reposerait sur la création des rapports entre les différents constituants du rythme tels que la syntaxe, l'accentuation, l'intonation, les phonèmes et la prosodie²³. De fait, l'ordre dans lequel se présentent ceux-ci à l'intérieur d'un discours engendre plusieurs types de tensions, c'est-à-dire que l'organisation syntaxique d'un texte, en rapport avec divers autres facteurs, qu'ils soient sémantiques,

²² La question de l'oralité est au cœur de la présente recherche. La notion sera définie plus loin dans ce chapitre et mise en perspective dans le mémoire avec l'analyse de notre corpus.

²³ À l'instar de Meschonnic, nous avons choisi, dans le cadre de notre projet de recherche, de considérer la prosodie comme un constituant du rythme : « Dans son acception restreinte, le rythme est l'accentuel, distinct de la prosodie – organisation vocalique, consonantique. Dans son acception large, celle que j'implique ici le plus souvent, le rythme englobe la prosodie. » (*Critique du rythme*, 1982, p. 217.). Ajoutons néanmoins que la prosodie, étymologiquement, est comprise comme « le chant qui s'ajoute aux paroles » (p. 260) : elle n'est pas un surplus, mais un accompagnement dans un système où le sens se forme et se déforme. Enfin, soulignons que pour la poétique, la prosodie est la composition consonantique et vocalique de mots dans un ensemble, qui participe spécifiquement au rythme par ses effets éventuels de séries.

phonologiques, ou graphiques, joue un rôle fondamental dans la tension entre le continu et le discontinu. Or, cette dynamique de tensions, de mouvement, se révèle être indissociable de la production des modes de significations poétiques :

Le double rapport continu-discontinu et achèvement-inachèvement dispose les unités de sens de manière telle que la lecture, [...] doit se réajuster constamment, ce qui multiplie les relations entre ces unités et pluralise le sens.²⁴

Ainsi, le rythme, modalité particulière du mouvement discursif comme dynamique relationnelle des unités de sens dans un discours, constitue un processus de rapports continus, fluants et fluctuants, qui crée des connexions entre tous les éléments de l'œuvre, un courant qui fait d'elle une composition qu'on pourrait qualifier de polyphonique, un rhizome²⁵. De fait, « les éléments d'une série sont considérés comme des « vases communicants » de circulation du sens, comme termes d'une signifiante [...] »²⁶, souligne Lucie Bourassa.

Aussi, cette dynamique signifiante, engendrée par le rapport « continu-discontinu »²⁷, est le fait d'un déplacement infini, mouvement vers le sens d'une « forme-sujet » en formation. Ceci n'est pas sans rappeler ces « configurations [...] résultant d'un arrangement toujours sujet à changer » dont fait état Benveniste et qui évoquent une certaine conception du temps, les états successifs de la formation d'un ensemble tel qu'il se présente dans l'instant, mais qui ne sera pas le même l'instant suivant. De fait, en passant du discontinu où il était depuis Platon au continu héraclitéen, le rythme s'érige donc comme un système qui ne se connaît pas lui-même comme tel, étant plutôt l'inachevé en cours. En effet, le rythme est ce mouvement incessant qui fait et défait le sens, qui le maintient dans un perpétuel devenir. Suivant ces considérations, un poème est donc un acte de langage qui n'a lieu qu'une fois et qui recommence sans cesse parce qu'il fait du sujet :

²⁴ Lucie Bourassa. *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Coll. « L'univers des discours ». Montréal, Balzac, 1993, p. 414.

²⁵ La notion de « rhizome », telle que théorisée par Gilles Deleuze, sera approfondie au cours du second chapitre.

²⁶ Lucie Bourassa. *op. cit.*, p. 149.

²⁷ Henri Meschonnic. *Critique du rythme. op. cit.*, p. 225.

Parce que le rythme est une forme-sujet. La forme-sujet. Qu'il renouvelle le sens des choses, que c'est par lui que nous accédons au sens que nous avons de nous défaire, que tout autour de nous se fait de se défaire, et que, en approchant cette sensation du mouvement de tout, nous-mêmes sommes une part de ce mouvement.²⁸

D'ores et déjà, nous pouvons donc poser que le discours est l'organisation de ce qui est en mouvement dans le langage. Et si le langage est un élément du sujet, c'est le rythme qui en est le point le plus subjectif. On peut alors redéfinir le rythme dans le langage comme l'organisation du mouvement de la parole, « parole » au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale. Ceci dit, si le rythme est envisagé comme tel, il impose une réflexion sur l'énonciateur de cette parole, le sujet de cette parole, car le mouvement vient de lui. La définition du rythme de Meschonnic est donc à compléter : « le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un sujet²⁹ ».

Dès lors, il s'agira de postuler un sujet spécifique que le théoricien appelle « sujet du poème³⁰ », et qui ne correspond ni à l'individu, ni à l'auteur, mais à l'activité même de subjectivation d'un discours. Meschonnic précise :

Ce sujet fait que l'organisation du langage est une subjectivation générale, et maximale, du discours, telle que le discours est transformé par le sujet et que le sujet advient seulement par cette transformation même.³¹

La spécificité du discours tiendrait donc dans la capacité du rythme, en tant qu'organisation d'une écriture, de transformer constamment le langage qui devient une invention de soi *dans* et *par* son langage. Ainsi, le poème ne se constitue pas autour d'un sujet à représenter dans une forme, mais s'invente tout entier comme *sujet* en ré-inventant le langage. Effectivement, la subjectivation du discours, telle que définie par Meschonnic, désigne l'effet de ce qui apparaît dans un texte quand on y considère le fonctionnement du rythme comme la matière

²⁸ Henri Meschonnic. *Célébration de la poésie*. Lagrasse, Éditions Verdier, 2001, p. 248.

²⁹ Gérard Dessons et Henri Meschonnic. *Traité du rythme: Des vers et des proses*. Paris, Armand Colin, 2005, p. 28.

³⁰ Henri Meschonnic. *Célébration de la poésie*. *op. cit.*, p. 36.

³¹ Gérard Dessons et Henri Meschonnic. *op. cit.*, p. 43.

de cette sémantique spécifique à laquelle nous faisons référence plus tôt dans ce chapitre, c'est-à-dire tout ce que *fait* un discours; à la limite, ajoute Meschonnic, « tout ce qui est dans ce discours porte la marque reconnaissable de ce sujet³² ».

Le « sujet » de Meschonnic a donc à voir avec le « sujet de l'énonciation » de Benveniste, en ce sens où il ne peut se développer qu'à l'intérieur du discours, « par une série de marques formelles qui sont « remplies » par le locuteur³³ ». On peut alors poser que le sujet est le fonctionnement même du langage, puisqu'il s'étend de l'emploi des opérateurs d'énonciation (locuteur, situation) et des rapports qui se créent entre eux, à l'organisation de tout un discours. Néanmoins, Meschonnic déborde la perspective benvenistienne en ceci qu'il prolonge la tension sujet-langage par une tension du sujet avec le social. Or, comme le fait remarquer Lucie Bourassa, « le sujet de Meschonnic reste difficile à saisir, parce qu'il n'est ni entièrement déterminé par le social [...], ni purement volitif³⁴ ». Nous nous contenterons donc de souligner que la définition de Meschonnic cherche d'abord à faire en sorte d'échapper au sujet purement psychologique, à l'individu qui prend la parole. À ce propos, il écrit :

Le poème ne *parle pas de*. Et on ne peut que *parler du* poème. En ce sens, ce qu'il fait n'a rien à voir avec la *vérité*, ni au sens logique, ni au sens éthique, ni au sens psychologique. C'est d'une autre nature. L'invention d'un rapport à soi, aux autres, et au monde.³⁵

Le propre de la poétique du discours correspond donc à chercher à débusquer ce « sujet », ou instance d'écriture, qui se construit tout au long d'une œuvre dans l'invention d'un discours singulier, composé de rythmes qui lui sont propres, et d'où se dégage une signification.

Par ailleurs, il faut voir comment le primat du rythme dans la constitution du sens, organisation de tous les éléments du discours, linguistiques et extralinguistiques, fonde une physique du langage et ancre le discours dans une corporalité du texte. Ainsi, le poème n'est

³² *Ibid.*, p. 44.

³³ Lucie Bourassa. *op. cit.*, p. 104.

³⁴ *Ibid.*, p. 105.

³⁵ Henri Meschonnic. *Célébration de la poésie. op. cit.*, p. 37.

plus le lieu de l'écrit, mais celui de l'*oralité*, soit « le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire subjective au maximum sa parole³⁶ ». En effet, le rythme est ce que le langage écrit peut porter du corps dans son organisation écrite. En conséquent, la poétique du rythme permet de rendre compte de l'oralité du drame, notion qui s'avèrera déterminante dans l'analyse de notre corpus, le rythme étant essentiel à l'appréhension de l'oralité dans les textes.

1.1.2 Rythme, sens, sujet

Les idées claires sont, au théâtre
comme partout ailleurs, des idées mortes
et terminées.

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*

En envisageant le rythme comme un « flux », un continu du langage qui anime et fait le sens de tout discours, Meschonnic propose une analyse du drame qui se fait selon un rythme qui est celui de la circulation de la parole, et non plus seulement celui de l'alternance des répliques. En rattachant ces considérations au théâtre, on remarque que les suites d'accents engendrées, puisqu'elles traversent l'agencement même des répliques, et donc les discours propres des personnages, fondent une réalité dialogique de l'intersubjectivité : le discours de l'un est ce qui fait le discours de l'autre. C'est d'ailleurs en cela qu'il y a de l'affect dans le langage; il ne se contente pas de dire, il *fait*. En effet, le rythme, en se faufilant entre les paroles, fait en sorte que la voix individuelle des personnages s'efface au profit d'une autre « voix », c'est-à-dire « une présence manifeste, bien qu'invisible, qui participe de la poétique de la pièce³⁷ » :

³⁶ Gérard Dessons et Henri Meschonnic. *op. cit.*, p. 46.

³⁷ *Ibid.*, p. 214.

Dans toute pièce de théâtre, il y a en effet une parole qui traverse toutes les paroles. Loin d'être théorique, elle se manifeste sous la forme bien réelle d'un phrasé, qui donne voix à ce personnage unique et pluriel dont l'existence transcende les individualités fictionnelles que sont *les* personnages, et qui « tient » la pièce dans la signifiante d'une parole globale et singulière.³⁸

C'est donc cette voix qui permettrait d'envisager concrètement, dans un texte dramatique, la théâtralité de ce mouvement de la parole que chaque œuvre *réinvente*, puisqu'elle localise la parole dans la physique du langage, à travers une corporalisation de l'écrit :

Cette parole silencieuse est le continu de la pièce. Elle est en relation avec les marques suspensives qui ponctuent la plupart des répliques du texte. Elles notent à la fois une intonation et une dynamique du discours nouant la signification de la pièce à travers la discontinuité des paroles échangées entre les personnages. [...] Cette parole seconde [...] fait le sens du drame [...]. Le rythme dans le langage rend inséparables l'organisation logique des discours et leur organisation accentuelle. Il y a du corps dans le langage, qui n'est pas le langage du corps, mais une gestuelle rythmique, qui montre et dit en même temps.³⁹

Cette parole silencieuse, évoquée par Meschonnic, fait donc en sorte qu'on entend sous le dialogue relié à l'action un autre dialogue qui correspondrait à la continuité d'une subjectivité, c'est-à-dire un nouveau mode de « dialogue » théâtral s'établissant entre la fiction et le *sujet* de l'écriture.

Dans un texte de théâtre, chaque réplique a donc la force cumulative d'un rythme qui la transcende : le drame se passe entre les unités discontinues du langage. Chaque personnage a ainsi un rythme qui n'appartient qu'à la pièce, et dont il est un des relais de parole. C'est donc précisément le rythme qui permet de soustraire le théâtre, tout comme le poème, à la logique du signe. Ainsi en va-t-il chez Gertrude Stein, dont même les pièces-paysages (« *landscape plays* ») échappent à toute ordonnance intelligible, se jouent des conventions et les font voler en éclats – jusqu'à anéantir complètement l'idée même de théâtre. En effet, ses pièces s'offrent comme un paysage à contempler : les choses sont là et ne racontent rien.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 215 et 219.

Lorsque Stein pose un mot sur la page, elle ne donne que le mot, signe de rien. Le mot est mot, ni plus ni moins, mais il ne renvoie à rien d'autre que lui-même; il échappe à toute logique référentielle. Ainsi, seul le dessin du rythme compte dans le mouvement vers le sens.

C'est donc dire que le rapport interne entre le rythme et le sens empêche une conception du sens comme « totalité-unité-vérité⁴⁰ ». Effectivement, il déplace le langage d'une langue fondée par le signe sémiotique vers le discours, expression du sémantique où tout n'est *que* particulier. Alors qu'avec le signe, on atteint la réalité intrinsèque de la langue, le sens de la phrase implique la situation du discours et l'attitude du locuteur. De fait, « [...] le rythme sens et sujet fait une sémantique [...], fonction de l'ensemble des signifiants, qui est la *signifiante*⁴¹ », alors que le signe, qui a pour partie constituante le signifié qui lui est inhérent, ne signifie pas. Aussi, les « valeurs propres à un discours⁴² », auxquelles Meschonnic fait référence dans sa définition du rythme, ne se bornent pas à une fonction démarcative et contrastive. Au contraire, « elles sont du sens qui échappe au sens, du sens entre le sens et par-dessus le sens, ce qu'il y a lieu d'appeler de la *signifiante*⁴³ », écrit-il dans *Traité du rythme*. Étant du discours, ces structures participent du rythme comme sens, ce qui fonde la spécificité des textes. Ainsi, à la différence des métriques qui organisent du connu, le rythme, imprédictible, organise de l'inconnu.

Par conséquent, le rythme, tout comme le poème, échappe au signe. « Le poème en tant qu'il est poème [...] est du *sémantique sans sémiotique*.⁴⁴ », affirme Meschonnic. En effet, celui-ci, en cherchant à penser le rythme à l'écart des oppositions binaires de la théorie traditionnelle, soutient que le rythme ne présente pas d'étagement, de distinction entre le sujet et la forme : tout y signifie ensemble, tout y concourt conjointement à la parole :

⁴⁰ Henri Meschonnic. *Critique du rythme. op. cit.*, p. 73.

⁴¹ *Ibid.*, p. 72. Il est à noter que Meschonnic donne une valeur propre à la poétique au terme *signifiante*, par rapport à celle que lui donnait Benveniste de « propriété de signifier », dans « Sémiologie de la langue », *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, 1974, p. 51. Par contre, ce que Meschonnic évoque est assez similaire à ce que R. Barthes appelle aussi la *signifiante* : « travail de la langue par lequel les significations germent du dedans de la langue, dans sa matérialité même. » (R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Éditions du Seuil, 1982, p. 45). Cela dit, nous utiliserons, pour les fins de nos analyses, le terme dans son acception meschonnicienne.

⁴² *Ibid.*, p. 217. Nous référons également le lecteur à la page 11 de ce chapitre.

⁴³ Gérard Dessons et Henri Meschonnic. *op. cit.*, p. 57.

⁴⁴ Henri Meschonnic. *Célébration de la poésie. op. cit.*, p. 37.

Seul le poème peut unir, tenir l'affect et le concept en une seule bouchée de parole qui agit, qui transforme les manières de voir, d'entendre, de sentir, de comprendre, de dire, de lire. De traduire. D'écrire. En quoi le poème est radicalement différent du récit, de la description. Qui nomment. Qui restent dans le signe.⁴⁵

La poésie ne renvoie donc pas à une expérience, mais elle la crée. Il n'y a pas de « quoi » du poème, mais un « comment », une incessante production de « sens sensible » par toutes les composantes, indissociablement. Et ce « comment » du poème est le rythme, son aspect le plus subjectif, mais également le plus intime, le plus personnel. Par conséquent, il n'y a pas d'unité du rythme, sinon le discours lui-même comme inscription d'un sujet : cette unité ne peut alors qu'être fragmentée, ouverte et indéfinie. C'est ainsi que cette capacité du rythme à créer sous le langage un courant souterrain d'impressions, de correspondances et d'analogies engendre une tension vers l'irrationnel, c'est-à-dire que le rythme, dans le discours, compte plus que les paroles. En effet, il peut laisser entendre autre chose que le dit, tel que l'énonce Meschonnic :

C'est pourquoi le rythme est le signifiant majeur. Il englobe, avec l'énoncé, l'infra-notionnel, l'infra-linguistique. *Le rythme n'est pas un signe*. Il montre que le discours n'est pas fait seulement de signes. Que la théorie du langage déborde d'autant la théorie de la communication. Parce que le langage inclut la communication, les signes, mais aussi les actions, les créations, les relations entre les corps, le montré-caché de l'inconscient, tout ce qui n'arrive pas au signe et qui fait que nous allons d'ébauche en ébauche. Il ne peut pas y avoir de sémiotique du rythme. Le rythme fait une antisémiotique.⁴⁶

Ainsi, le rythme est ce par quoi le discours déborde les signes. Le rythme est, dans le langage, l'équivalent de ce qu'Artaud entendait par le théâtre comme « identité profonde du concret et de l'abstrait⁴⁷ ». Le rythme de la parole n'aurait donc d'autre objet que de reproduire le rythme de la pensée. De fait, le rythme détient un rôle significatif dans l'organisation-langage du continu dont nous sommes faits, avec toute l'altérité qui fonde notre identité. Dans cette

⁴⁵ *Ibid.*, p. 246.

⁴⁶ Henri Meschonnic. *Critique du rythme. op. cit.*, p. 72.

⁴⁷ Antonin Artaud. *Le théâtre et son double*. Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 168.

perspective, le rythme est donc envisagé comme un « continu de sens qui inclut, emporte et déborde constamment le discontinu du signe⁴⁸ ».

Sous ce rapport, on constate non seulement que le rythme-sujet n'est pas une idée claire, comme l'est le rythme-régularité, mais aussi que cette conception permet de repenser les enjeux de la parole au théâtre en ce qui a trait à l'élaboration et à la réception d'une pièce. Effectivement, selon Meschonnic, le rythme « agit plus que les mots⁴⁹ » parce qu'il s'adresse au corps d'un spectateur qui entre alors dans la subjectivité d'une écriture. Il est d'ailleurs intéressant de noter ici que le paradoxe d'une modernité de la poétique apparaît comme son ressourcement dans une physique du langage, une physique comprise non comme une physiologie, mais comme une subjectivation, donc une spécificité des discours. Ainsi, l'inscription d'une subjectivité dans la parole semble être essentiellement conçue à partir du rythme.

À la lumière des dernières considérations, il apparaît donc que l'enjeu, par le poème, est le sujet en chacun de nous. En effet, la force du poème résiderait dans le fait qu'il est tout autre chose que ce que disent les mots qui le constituent : ce ne sont pas les mots qui font le poème, mais le poème qui fait ce que font les mots. Sans cela, « on reste dans le discontinu du langage opposé au continu de la vie⁵⁰ ». Effectivement, le poème, s'écartant du signe qui ne fait que nous donner à voir, s'offre comme le moment d'une écoute où le sens, comme activité du sujet, peut surgir. De fait, le poème ne s'accomplit que par et pour quelqu'un, dans un temps et un espace spécifiques, et le sens de ce poème n'existe pas en dehors de la communauté qui le fait advenir :

Seul le poème peut [...] faire de nous une écoute. Nous donner tout le langage comme écoute. Et le continu de cette écoute inclut, impose un continu entre les sujets que nous sommes, le langage que nous devenons [...].⁵¹

⁴⁸ Gérard Dessons et Henri Meschonnic. *op. cit.*, p. 56.

⁴⁹ Cité par Geneviève Jolly, « Rythme », dans *Études théâtrales*, no 22, 2001, p. 112.

⁵⁰ Henri Meschonnic. *Célébration de la poésie. op. cit.*, p. 249.

⁵¹ *Ibid.*

Dès lors, il s'effectue un passage du poème du poétique au politique, c'est-à-dire que le poème est une transformation, l'invention d'un rapport au monde, en étant un acte de langage éphémère et sans cesse renouvelé. « Écrire un poème, c'est faire la vie. Lire un poème, c'est sentir la vie qui nous traverse et être transformé par lui.⁵² », note Meschonnic dans *Vivre poème*. Autrement dit, la poésie, c'est l'union maximale du langage et de la vie. Cette définition, loin d'enfermer le poème dans une totalité, est plutôt ce qui lui reconnaît son infini.

En définitive, une telle conception du langage, comme extérieur à toute *langue parlée*, ne peut que nous amener à signaler encore une fois le rapprochement qui semble opérer entre le poème, ainsi défini, et ce « langage fait pour les sens⁵³ » dont Artaud rêvait, et qui devait permettre « la substitution à la poésie du langage, d'une poésie dans l'espace qui se résoudra justement dans le domaine de ce qui n'appartient pas strictement aux mots⁵⁴ ».

Enfin, il faudra voir comment ce rythme que nous avons défini, entendu comme une dynamique d'organisation discursive indissociable du déploiement de la signification, joue un rôle dans la pluralisation du sens des œuvres contemporaines. En effet, nous pourrions observer comment, dans les écrits des auteurs de notre corpus, la crise du sens, qui se manifeste dans la manipulation du langage, s'accompagne d'une recherche sur les possibilités rythmiques et sonores de la langue.

D'autre part, il sera intéressant d'analyser comment le rapport continu-discontinu des marques du discours entre elles permet non seulement de créer une dynamique signifiante en perpétuel déplacement, mais participe également d'une expérience et contribue à la faire éprouver au lecteur-spectateur –incertitude, instabilité, etc. Effectivement, il s'opère, pour celui-ci, un constant renouvellement de la saisie perceptive et cognitive qu'un sujet, à travers le langage, peut faire du monde qui l'entoure. Cette idée sera développée au cours du second chapitre.

⁵² Henri Meschonnic. *Vivre poème*. Liancourt, Éditions Dumerchez, 2006, p. 12.

⁵³ Antonin Artaud. *op. cit.*, p. 57.

⁵⁴ *Ibid.*

1.2 Rythme et poésie

1.2.1 Poésie et écriture poétique

La conception retenue jusqu'ici postule qu'il y a du rythme dans tout discours. Mais la poésie, parce qu'elle concentre des processus de signification, met généralement en évidence, plus que ne le font d'autres discours, la multiplicité des ressources du langage. De plus, l'étude de la poésie contemporaine s'attache à accorder une attention particulière à la diversification des manières de signifier. Il semble donc que le rythme, en circulant *dans l'air des paroles*, participe non seulement à la pluralisation du sens qui caractérise la plupart des œuvres contemporaines, mais aussi à la *densification* du sens de celles-ci. Or, la densité d'expression est précisément ce qui fait la spécificité du poème.

Si on ne peut souscrire à l'affirmation voulant que notre corpus soit constitué de poèmes délimités comme tels, on ne peut, en revanche, que constater que la dimension poétique est bel et bien présente dans les œuvres étudiées. Ainsi, on remarque que la disposition typographique de la pièce de Kane, *4.48 Psychose*, donne littéralement à voir la parole sur la page. De même, on retrouve l'influence du poème dans la pièce *Variations sur la mort* de Fosse à travers le flux et la continuité à long terme de son déroulement. Enfin, la poésie, dans la pièce de Pliya, *Cannibales*, se déploie au cœur même des envolées verbales, dans des bouts de phrases qui se font écho les unes avec les autres.

D'autre part, outre la densité d'éléments rythmiques qui fondent une impression de sonorité à travers les œuvres du corpus, nous observons, à l'intérieur de tous les textes recensés, la propension des auteurs à user fréquemment de plusieurs mots-clés et de leurs dérivés, qui sont identifiés par le lecteur-spectateur comme des termes plus denses, plus chargés de signification en raison même de leur récurrence dans l'œuvre. Investis de cette densité, les mots deviennent inconsciemment plus « sonores » dans l'esprit du lecteur, qui les

établit progressivement comme repères auditifs au cours de sa lecture. Cette dernière remarque permet d'ailleurs de signaler le caractère indissociable du son et du rythme, et incidemment, du son et du sens. En effet, en donnant plus de relief et de poids aux mots employés dans un discours grâce à des procédés stylistiques qui concourent au « volume sonore » du texte, il apparaît impossible d'éviter de mettre en perspective ceux-ci avec les finalités d'une œuvre :

Entre deux passages de prose dont l'un paraît inorganisé [...] et dont l'autre se signale par la présence de répétitions, d'égalité, de symétries ou d'accidents dynamiques qui sollicitent l'attention, il y a une différence du moins au plus sonore; dans le second cas, en même temps que le mouvement se résout en formes sensibles, éprouvées comme rythme, la matière verbale acquiert une consistance éprouvée comme sonorité. De même un rythme caractérisé par une succession de volumes croissants est inséparable d'une impression d'ampleur sonore.⁵⁵

Nous nous appliquerons donc à repérer, dans les textes choisis, certains motifs répétés pour examiner leur situation dans le discours.

Par ailleurs, il apparaît, à la lecture de ce dernier passage, que l'oralité est sous-jacente à l'écriture poétique, en tant que celle-ci est capable, de par les différents moyens qu'elle met en œuvre pour exhausser la sensation de la forme, d'être communiquée au lecteur-spectateur. Ainsi, des procédés, tels que ceux cités ci-haut, tout en accroissant les richesses phonétiques de la langue pour l'ouvrir à de nouveaux champs et de nouveaux modes de signification, participent à la densification de la diction intérieure du lecteur, de même qu'à l'expérience temporelle différente qu'il fait, suivant qu'il lit, *dans les textes du corpus*, des passages de nature plus poétique que dramatique. Suivant ces considérations, on admettra alors que la dimension poétique d'un texte de théâtre influe sur la définition de son oralité, tant du point de vue de l'état de conscience qu'elle induit, qu'au niveau de son appréhension temporelle. Notons d'ailleurs que l'oralité est indissociable du phénomène d'écoute qui définit la lecture, notion sur laquelle nous reviendrons au cours du troisième chapitre (*infra* 3.3.1).

⁵⁵ Jean Mourot, cité par Marion Chénétier-Alev, dans *L'oralité dans le théâtre contemporain*, Saarbrücken, Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2010, p. 102.

Enfin, il ne faudrait pas non plus négliger le pouvoir de l'image littéraire sur l'expérience temporelle vécue par le lecteur-spectateur, de même que la capacité de celle-ci à le renvoyer à son propre univers. En effet, le recours à l'image par les auteurs du corpus, à l'instar du poète, permet littéralement de mettre les mots en mouvement et de les rendre à leur fonction d'imagination. De fait, grâce à l'image, le lecteur-spectateur entre dans le temps dilaté de son vagabondage imaginaire, fait de toutes les associations d'idées engendrées par celle-ci. Ce phénomène a d'ailleurs été analysé par Gaston Bachelard qui fait état d'une sorte « d'audition projetante⁵⁶ ». En effet, il semble que les images parviennent à instaurer un temps et un volume sonore propres, ce que Bachelard a également relevé en écrivant que « l'image littéraire promulgue des sonorités qu'il faut appeler, sur un mode à peine métaphorique, des *sonorités écrites*⁵⁷ ». Citons ici quelques exemples d'emploi des images, tirés des œuvres du corpus :

« Ma vie est prise dans une toile de raison/ tissée par un médecin pour accroître ce qui est sensé.⁵⁸ »

« Et ça s'échappe par ses brèches/ *bref silence*/ mais ça s'enfoncé/ et s'enfoncé/ dans une nuit/ révélée⁵⁹ »

« Je suis une jeune femme aux entrailles cadennassées et mon envie d'enfant est inimaginable.⁶⁰ »

Ces écrits nous permettent d'envisager, entre autres, que le langage arrive à restituer et à créer, en même temps, de l'image et de la sensation. De même, on remarque que l'utilisation des images permet au lecteur-spectateur de projeter sa subjectivité dans le texte en se détachant du plan strict de l'énonciation, en plus de confronter au pouvoir de révélation de l'image son expérience du monde.

⁵⁶ Gaston Bachelard. *L'air et les songes*. Paris, José Corti, 1990, p. 284.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Sarah Kane. *4.48 Psychose*. *op. cit.*, p. 27. Dorénavant, les citations faites à cette œuvre seront notées *PS*, suivi du numéro de page entre parenthèses, immédiatement après la citation.

⁵⁹ Jon Fosse. *Variations sur la mort*. *op. cit.*, p. 109. Dorénavant, les citations faites à cette œuvre seront notées *VM*, suivi du numéro de page entre parenthèses, immédiatement après la citation.

⁶⁰ José Pliya. *Cannibales*, *op. cit.*, p. 54. Dorénavant, les citations faites à cette œuvre seront notées *CA*, suivi du numéro de page entre parenthèses, immédiatement après la citation.

Ainsi donc, il nous apparaît que les manifestations singulières de la poésie détiennent un pouvoir propre à celle-ci de rendre possible un *autre* mode d'appréhension du réel. En effet, si nous souhaitons comprendre le poème, il nous faut nous interroger nous-mêmes; en ce sens, le poème est une constante *ré-expérience*. Nous étudierons davantage ce phénomène au cours du prochain chapitre.

Nous souhaitons finalement conclure ces quelques remarques sur l'influence de la poésie dans les œuvres du corpus en rappelant brièvement notre hypothèse de recherche qui, mise en relation avec ces dernières considérations, semble ouvrir la voie à la forme du poème dramatique comme un modèle inspirant permettant de faire émerger la force et le pouvoir de la parole. Effectivement, non seulement les textes à l'étude, de par leur construction, semblent évoquer la possibilité du poème, mais ils dégagent également un rythme qui sollicite le corps et la sensation, ce qui, à la lumière de nos connaissances actuelles, apparaît être une condition essentielle au passage d'une action dramatisante à une action sensorielle.

1.2.2 L'influence de la musique

S'il est indéniable que la poésie est hantée par l'importance du « son », il faut néanmoins convenir que malgré ses textures, ses épaisseurs harmoniques et ses chassés-croisés contrapuntiques, les « sonorités » poétiques ne paraissent que pauvrement combler l'ouïe. Or, la poésie, grâce à ses jeux d'échos et ses séries consonantiques-vocaliques qui participent du rythme, *sonne* réellement, pour un peu qu'on cesse de la penser en termes strictement musicaux.

Ainsi, s'il est juste de dire que l'histoire du rythme vient de la musique, il est bon de rappeler que le langage n'est pas issu de celle-ci. En effet, ce n'est pas parce qu'on a chanté la poésie que le rythme, à l'intérieur de celle-ci, correspond à la même notion qu'en musique. Comme le souligne Meschonnic, « une définition unique du rythme pour la musique et pour

le langage est intenable, parce que les unités dans l'une et dans l'autre sont incompatibles⁶¹ ». De fait, alors qu'on observe que le rythme musical et le rythme poétique sont deux principes organisateurs, force est de constater que le matériau qu'ils organisent n'est pas le même : tandis que l'un se préoccupe essentiellement de la durée –la métrique, l'autre tient compte du sens, élément essentiel du langage. De plus, alors que le rythme musical est réel, grâce à des divisions précises, celui de la poésie est abstrait et idéal. La relation au temps n'est donc pas la même pour les deux rythmes; en poésie, le rythme est sensible, s'écoulant et s'arrêtant en fonction de ce que le sens commande. On peut dès lors affirmer que l'analyse du rythme, en poésie, passe par son détachement de la terminologie et des principes de la musique.

Néanmoins, comme nous l'avons souligné plus haut, il subsiste, dans la poésie, une certaine idée de musicalité; il s'agit donc, tout en gardant ces précisions en mémoire, de voir comment s'incarne cette dimension musicale dans l'écriture poétique. Ainsi, en envisageant les phonèmes en fonction des réseaux qu'ils organisent et de leur valeur associative, il est possible d'observer, entre autres, des phénomènes de correspondances, de récurrences ou encore d'occurrences dans un texte. L'idée d'un processus associatif n'implique pas l'attribution d'une valeur au son lui-même, mais fait appel à la notion de fonctionnement du discours dans son ensemble. Par conséquent, ces processus dynamiques, qu'on remarque notamment à travers les séries et figures prosodiques définies par Meschonnic, permettent de considérer l'organisation phonématique comme constitutive du rythme, entendu dans le sens d'un mode de mouvement, d'une configuration sensible donnant forme au temps.

Nous nous attarderons donc, dans l'étude des œuvres du corpus, à recenser des procédés d'écritures qui, non seulement confèrent une certaine sonorité au texte, mais donnent à la langue un rythme, une résonance qui excite les corps, et qui fait que l'attention du spectateur va sur les mots prononcés plutôt que sur la situation. Parmi ces procédés, nous retrouverons notamment la répétition en tant que modalité particulière du rythme.

⁶¹ Henri Meschonnic. *Critique du rythme. op. cit.*, p. 122.

1.2.3 Le cas de la répétition

Le rythme étant au centre de nos préoccupations de recherche, nous avons cherché à dénicher des textes qui exploitent les possibilités rythmiques de l'écriture, des œuvres qui génèrent un sens qui déborde les mots. Or, nous constatons que la répétition se présente, chez tous les auteurs du corpus, comme le moyen le plus immédiat d'inscrire le rythme dans la structure même de la pièce.

En agissant comme un principe de composition, la répétition, élément fondamental dans le rythme s'il en est un, permet donc de rompre la linéarité du récit en instaurant des paliers d'accroche qui relancent l'attention du lecteur-spectateur; en effet, sans répétition, le temps ne serait qu'un écoulement perpétuel, un flux indistinct. Configuration du temps, le rythme l'est par la répétition des instants, par la mise en rapport et les correspondances entre des points éloignés.

Ainsi, la répétition, figure littéraire aux multiples variantes (on pense, entre autres, à la ritournelle, au phénomène d'écho, aux répétitions linguistiques, à la fugue, et bien sûr, à la répétition-variation sur laquelle nous reviendrons plus loin (*infra* 2.2.3)), aiguise la perception sensible du lecteur-spectateur en retardant la progression du temps, du sens, dans le récit. De même, elle revalorise la dimension matérielle et musicale des textes : « La phrase éclate et devient non-conductrice [...], mais laisse passer les rythmes, les mouvements et les sons.⁶² ». Ainsi, si la logique sémantique est mise à mal, on assiste néanmoins à l'émergence du drame qui fonctionne par association d'idées.

Si la répétition a pour effet d'évider le sens, elle contribue également à sa multiplication. De fait, il n'y a jamais de répétition exacte à l'oral, dans la mesure où l'intonation apporte toujours une variation. Il en est de même dans le texte dramatique où l'acteur peut moduler sa diction pour s'assurer qu'une différence soit entendue. Il y a en effet, dans la répétition, un héritage du style oral où la parole est toujours relancée, comme prise dans un mouvement incessant de réitération et de reformulation. D'ailleurs, comme le

⁶² Claude Grimal. *Gertrude Stein : le sourire grammatical*. Paris, Belin, 1996, p. 111.

montrent les linguistes de l'énonciation, « la réitération et la reformulation de nos propres paroles [...], de même que la reprise des paroles d'autrui [...], visent à maintenir le contact avec l'interlocuteur, à anticiper ou à prendre en compte ses réactions [...] »⁶³. Il y a donc une volonté, dans la répétition, de partager un certain vocabulaire commun, de maintenir, à travers l'échange, « une altérité du dire, une adresse implicite, un dialogue en germe⁶⁴ ». Ainsi, c'est le texte qui libère lui-même sa musique : la répétition n'agit pas comme un ornement sonore, mais comme un moteur de transformation.

Par ailleurs, la répétition dans l'œuvre constitue, notamment pour Stein, le moyen de révéler la « nature fondamentale » d'une réalité par la juxtaposition simultanée de ses multiples représentations : « Elle répète le fait, elle répète le son, elle répète la forme qui dans un ressassement doit conduire vers l'essence.⁶⁵ ». De la répétition doit donc naître une vérité. Ainsi, la formule circulaire « *a rose is a rose is a rose* »⁶⁶, telle une spirale infinie, est-elle une figure emblématique d'une ligne de fuite au bout de laquelle se cristalliserait l'essence de la rose, et où elle pourrait enfin révéler sa vraie nature.

En tous les cas, la répétition engage le lecteur-spectateur dans un mode de représentation et une expérience du temps particuliers, ce que le prochain chapitre s'appliquera à démontrer.

⁶³ Ariane Martinez. « Ritournelle et répétition-variation », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles, Actes Sud, 2005, p. 50.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Claude Grimal. *op. cit.*, p. 111.

⁶⁶ « Cette phrase apparaît plusieurs fois dans l'œuvre de Stein sous différentes formes. On la trouve une première fois dans " Sacred Emily " de 1913 où le premier " Rose " est un nom propre (" *Rose is a rose is a rose is a rose is a rose* "). Dans " Objects Lie on a Table " de 1922, " rose " devient un nom commun précédé de l'article (" *Do we suppose that all she know is that a rose is a rose is a rose is a rose is a rose* "). Dans " As fini as Melanth " de 1922, on trouve : " *Civilization begins with a rose. A rose is a rose is a rose is a rose.* " » (Claude Grimal, *op. cit.*, p. 29.)

CHAPITRE II

LE TEXTE COMME MODE D'EXPÉRIENCE TEMPORELLE ET PERCEPTIVE

Le poète ne se contente pas d'enchaîner des significations, quelque intéressantes et rares qu'elles soient. Il fait éprouver la genèse temporelle de ces glissements de sens.

Jacques Garelli, *Le recel et la dispersion*

Les sensations mettent un terme au renvoi des mots les uns aux autres à l'infini.

Marcel Conche, *Épicure. Lettres et Maximes*

2.1 Sens et sensible en poésie contemporaine

La poétique du discours, en prenant le parti de ne plus situer le rythme *dans* un discours, mais de le prendre *comme* discours, a ouvert la porte à l'analyse du processus perceptif et cognitif qui conditionne la réception de la dimension rythmique d'un texte par le lecteur-spectateur.

Ainsi, tout en empruntant la voie ouverte par Meschonnic en ce qui a trait à sa définition du rythme poétique comme modalité particulière du mouvement discursif, comme dynamique temporelle et relationnelle des unités de sens dans un discours, Lucie Bourassa

introduit la notion d'*esth sis*, comprise comme la « faculté de percevoir par les sens, sensation [...]; faculté de percevoir par l'intelligence, action de s'apercevoir⁶⁷ », en tant que condition essentielle à l'appréhension du déploiement signifiant dans une œuvre. En effet, elle remarque que lire, écrire un poème, c'est * prouver* le sens autant que le comprendre. Tout se passe, écrit-elle, « comme si la poésie mettait en œuvre non seulement du sens, mais aussi, et simultanément, du sens « sensible »⁶⁸ ». Pourtant, l'épreuve du sens à laquelle nous convie la poésie n'est pas de l'ordre de la sensation pure, provoquée par simple évocation, ni d'une quelconque expressivité directe cr e e par les éléments « tangibles » (phonie, graphie) qui entrent dans sa composition. De fait, la poésie n'a pas, à proprement parler, de *mat re*, et n'est pas, comme le seraient la peinture ou la musique, directement en prise sur la sensorialité. Or, il y a bel et bien du « sensible » dans le poème, plus et autrement, pour prendre un exemple extrême, que dans un discours administratif. Il apparaît donc que ce « sensible » de la poésie « passe à travers une lecture ou une entente du discours, de l'organisation des ressources du langage⁶⁹ ». Bourassa ajoute encore :

C'est le rapport entre sens et sensible, tel qu'un sujet écrivant et un sujet lisant en font l'épreuve à travers une organisation textuelle qui le met en œuvre, que cette notion d'*esth sis* cherche à rendre, et dont la question du rythme devrait permettre d'éclaircir certains aspects. [...] L'indissociabilité du sens et du sensible a été maintes fois proclamée par les po tes modernes. Pourtant, la mat re de la poésie et du langage en général ne relève pas du sensible au sens strict, pas de la même manière en tout cas que celle de la peinture. C'est pourquoi il faut préciser que ces expressions de sens sensible et d'*esth sis* ne sont nullement là pour postuler le déclenchement, par le discours, de sensations brutes. L'emploi du mot *esth sis* vise l'organisation du sens – en tant qu'elle résulte d'une énonciation et qu'elle contribue à produire une synthèse indissociablement perceptive et aperceptive. Le rythme, envisagé comme organisation particulière d'une temporalité discursive, participe de cette dimension esthésique des textes.⁷⁰

⁶⁷ Charles Bailly, cité par Lucie Bourassa, dans *Rythme et sens*, op. cit., p. 13.

⁶⁸ Lucie Bourassa. op. cit., p. 403.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 404.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 13. Nous pourrions également citer Pierre Ouellet : « Ancrer le sens dans l'épreuve perceptive et cognitive, c'est limiter sa libre dérive dans le flux mental ininterrompu des concepts et des signifiés, où le structuralisme voyait naguère se découper, par tranches, des aires sémantiques que rien ne rattachait au sol des faits. La prise en compte de sa dimension intuitive arrime le sens à l'espace et au temps, dont on fait à chaque instant l'épreuve dans la perception, la mémoire ou l'imagination, via la structure et le contenu de nos langues et de nos discours. ». (Pierre Ouellet, *Voir et savoir: la perception des univers du discours*. Cadiac,  ditions Balzac, 1992, p. 165.)

Dès lors, il apparaît que le sens, en poésie, relève d'une expérience temporelle particulière, liée à la disposition des unités du discours, « qui ne supplée ni ne s'oppose à la signification « intelligible », mais en participe⁷¹ ».

Par ailleurs, cette conception du sens, soudée à l'expérience esthétique, a pour effet de nous rappeler que le rythme contribue de manière importante à la spécificité des modes de signification mis en œuvre par la poésie contemporaine. De fait, le rythme a été défini, au cours du premier chapitre, comme « manière particulière de fluer » (Benveniste), c'est-à-dire qu'il est une configuration donnant forme au mouvement. Qui plus est, il est condition de l'apparaître dans un « flux » et principe d'organisation de ce déroulement, tel que nous l'avons démontré précédemment (*supra* 1.1). D'ailleurs, puisque nous avons déjà longuement élaboré sur le sujet, nous nous contenterons, pour faciliter la compréhension du présent chapitre, d'évoquer quelques-uns des éléments qui ont été abordés.

Rappelons donc, dans un premier temps, que le discours, du point de vue du rythme, correspond à une tension entre le continu et le discontinu. Ainsi, le rythme se déploie telle une « forme-sens du temps⁷² » (Meschonnic), organisée par la disposition des unités de sens. Par le rythme, il n'y a pas de succession des éléments *dans* le temps, comme par la métrique, mais bien un jeu de rapports entre les constituants, une dynamique de mouvement, de tensions, où le rythme devient *passage*, passage du sujet dans le langage, passage du sens. De même, si c'est un « flux », c'est aussi la structuration en système de ce qui n'est pas encore système; imprévisible, le rythme est « le nouveau dans l'écrit⁷³ ». En ce sens, signalons derechef le caractère éphémère de l'acte de langage qui ne peut avoir lieu qu'une seule fois. Ainsi, le rythme, entendu comme une organisation « pétrie de temporalité⁷⁴ », nous apparaît-il être lié à ce « sensible » de la poésie. De même, en participant à la dimension esthétique d'une œuvre, le rythme appelle une mise en garde contre le risque de dissocier, dans la langue, le sensible du sémantique. En effet, contrairement aux autres matériaux artistiques, la langue est une matière qui n'est jamais présentée séparément de ses possibilités de signifier.

⁷¹ *Ibid.*, p. 423.

⁷² Henri Meschonnic. *Critique du rythme. op. cit.*, p. 224.

⁷³ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁴ Lucie Bourassa. *op. cit.*, p. 404.

Dans ces conditions, considérer la langue comme une matière rythmique et sonore permet donc de rappeler « à quel point les réactions du corps sont médiatisées par le langage, acquis dans le temps même où s'éduque notre sensibilité⁷⁵ ». Par conséquent, il semble que le texte puisse constituer une expérience perceptive pour le lecteur, en ceci qu'une préoccupation envers la temporalité d'une œuvre semble ouvrir vers un véritable *mode de connaissance*, c'est-à-dire « moins dans les divers savoirs qu'elle véhicule au niveau du monde représenté que dans l'expérience cognitivo-perceptive qu'elle fait vivre au lecteur à travers ses structures narratives et discursives⁷⁶ ».

2.2 La temporalité discursive : l'exemple de notre corpus

Je cherche depuis toujours ce théâtre, cette écriture [...] *à la source* : un renouvellement infini des mots, des surprises, des volutes, des fuites d'images, des fugues [...] un lieu où saisir apparition-et-disparition dans un même temps, d'un même temps [...] Je cherche le langage, l'espace, le théâtre *à l'état natif*. [...] L'âme de tout, l'animal de tout, c'est le mouvement.

Valère Novarina, *Devant la parole*

Le rapport continu-discontinu des unités du discours entre elles participe ainsi à la création d'une dynamique signifiante du discours, où le rythme correspond à ce mouvement incessant qui fait et défait le sens. Confronté à des œuvres où l'instabilité formelle et discursive règne, telles les pièces du corpus, le lecteur-spectateur se retrouve donc à prendre part à une expérience temporelle particulière, et à *éprouver* celle-ci. De fait, étudier les manifestations du rythme, c'est prendre en compte l'ensemble des procédés stylistiques qui

⁷⁵ Marion Chénétier-Alev. *L'oralité dans le théâtre contemporain. op. cit.*, p. 99.

⁷⁶ Pierre Ouellet. *Voir et savoir: la perception des univers du discours*. Candiac, Éditions Balzac, 1992, p. 165.

permettent à un mode d'énonciation spécifique d'être encodé dans une écriture, et d'être transmis au lecteur-spectateur.

Si ces considérations sont indissociables de la question de l'oralité, notion autour de laquelle s'articulera d'ailleurs le troisième chapitre de ce mémoire, en ce sens où la variété de moyens mis en place par l'écriture cherche à rendre le lecteur acteur du texte, nous remarquons d'abord l'étroite corrélation qui semble se dessiner entre notre hypothèse de recherche et l'idée de la temporalité, à l'intérieur d'une œuvre, qui est indubitablement liée à la notion du rythme. En effet, pour prendre l'exemple de notre corpus, nous observons qu'une impression de dilatation du temps se dégage des pièces de Fosse (*Variations sur la mort*), Kane (4.48 *Psychose*) et Pliya (*Cannibales*). De même, dans les trois cas, les œuvres apparaissent construites de manière circulaire; les textes nous renvoient le sentiment que les dés sont jetés à l'avance, qu'on ne découvre rien, qu'il n'y a pas, *littéralement*, d'action. Or, plutôt que de postuler l'absence du drame dans les pièces du corpus, nous voyons là l'occasion de tenter une analyse de la temporalité discursive de ces textes, dans le but d'apporter un certain éclairage à l'hypothèse du passage d'une action dramatisante à une action dite sensorielle. Pour cela, nous nous attacherons à relever les divers moyens stylistiques employés par les auteurs du corpus à l'intérieur de leur œuvre, tels les effets de ralentissement et de ressassement, les multiples figures de la répétition, l'utilisation des silences, la ponctuation et la disposition graphique du texte.

Mais d'abord, nous nous proposons de commenter, sommairement, le travail effectué par chacun par rapport au traitement particulier qu'il fait du temps dans une pièce donnée. En effet, bien que tous les auteurs recensés semblent chercher, dans leur texte, à faire durer l'instant, leur approche de la dimension temporelle, au sein des œuvres, diffère.

C'est ainsi que nous décelons, à l'intérieur du dialogue mental de l'être avec lui-même, dans 4.48 *Psychose*, un effet de compte à rebours. Effectivement, la pièce est conçue comme une minuterie, activant la décision finale de cette « voix », personnage qui n'est jamais nommé, de se donner la mort. Le texte se lit donc comme un compte à rebours, ce qui

s'observe notamment par le biais de la répétition de l'heure fatidique (4.48⁷⁷) et par les deux tableaux (*PS*, p. 4; 27) de chiffres agencés de façon décroissante, le premier exposant les chiffres selon une organisation étoilée allant de « 100 » à « 7 » et le second se présentant comme une mince colonne de chiffres descendant de « 100 » à « 2 ». De plus, s'il est intéressant de souligner la possibilité que toutes les temporalités puissent se retrouver dans la pièce – par exemple, on ne sait pas ni quand, ni où ont lieu les interventions (passages dialogués) avec le psychiatre, il n'en demeure pas moins qu'une urgence temporelle se dessine dans l'œuvre, et ce en dépit de la stagnation de l'état du sujet dont le sort semble jeté dès le début de la pièce : « Je me suis résignée à la mort cette année » (*PS*, p. 3). Ainsi, ce sont ces éléments reliés à ce compte à rebours qui rattachent le lecteur-spectateur à une indispensable structure progressive sur le plan dramatique.

Dans le cas de la pièce de Pliya, *Cannibales*, nous observons plutôt l'effet inverse, c'est-à-dire que le lecteur-spectateur se retrouve devant un drame qui progresse lentement, par accumulation de tensions. De fait, de manière encore plus soulignée peut-être que dans les autres œuvres du corpus, le texte présente une écriture circulaire où le récit, malgré un coup très fort lancé au départ (« Ma fille a disparu. » (*CA*, p. 15)), se construit très doucement, morceaux par morceaux, petits bouts de phrases en écho à une réplique précédente, ce qui fait que le lecteur-spectateur chemine très lentement à travers ce drame littéralement « assourdi » par le déferlement de mots prononcés par les personnages de Christine, Nicole et Martine. À titre d'exemple, nous citerons la première réplique de la pièce, celle où Christine informe Nicole de la disparition de son bébé :

Christine : Ma fille a disparu. Madame, je ne veux pas vous importuner car je vous vois partie dans vos pensées. S'il est une chose que je réprouve et à laquelle je me refuse, c'est bien l'action qui consiste à déranger toute personne ou toute femme assise sur un banc dans un jardin public, la tête renversée, perdue dans ses pensées. Mais comprenez, ma fille a disparu. Et il faut bien une raison de cette nature pour que j'ose quitter ma place pour venir jusqu'à vous pour vous parler. Cette parole que je vous adresse et qui s'immisce brutalement dans le long cours de vos pensées, je vous promets de la faire brève, aussi brève que le temps que je vous demande de m'accorder pour l'entendre et me

⁷⁷ La présence récurrente de ce « 4.48 » dans le texte, bien que fort probablement utilisé pour marquer une heure, ou à tout le moins un moment dans le temps même si celui-ci demeure indéfini, demeure donc énigmatique du point de vue de la temporalité, sinon qu'il contribue à ponctuer la pièce.

répondre. Ma fille a disparu. Après, je m'éloignerai et vous pourrez reprendre votre rêverie au point où je l'ai interrompue. Vous la retrouverez aisément, j'en suis persuadée. Parce qu'il doit être doux votre abandon, ou tendre, ou même câlin, et il suffit pour s'en convaincre de voir cette manière que vous avez de rêver et ce sourire d'enfance dans vos yeux. Vous la retrouverez et vous ne me tiendrez pas rigueur de cette question : ma fille a disparu. (CA, p. 15-16)

Le lecteur-spectateur perd donc rapidement ses repères et se retrouve en position de déséquilibre. Effectivement, alors que la logique réaliste laisse à supposer que l'énervement de la jeune mère devrait être à son sommet, celle-ci babille à propos de la rêverie de Nicole qu'elle suppose être douce. De fait, tout le récit sera ralenti par ces longues répliques des trois femmes, plongeant ainsi le lecteur-spectateur dans un autre espace d'écoute; le texte, ne donnant pas à lire ce à quoi on pourrait naturellement s'attendre, conduit à une toute autre appréhension de l'œuvre.

Enfin, l'analyse de la pièce de Fosse, *Variations sur la mort*, nous permet de remarquer que les principaux moyens stylistiques que l'on retrouve dans cette œuvre entraînent une forme de rétention des émotions, c'est-à-dire que le dramaturge semble s'attacher à retenir le temps, à faire durer l'instant, à maintenir un état, à empêcher le lecteur-spectateur de nommer ce qui a lieu sur scène. Devant l'écriture de Fosse, il demeure suspendu, en attente d'une possible identification, d'un schéma reconnaissable, lisible, de l'ordre du sens. Là où le texte fait mine de progresser, une réplique le replace à son point de départ. C'est ainsi, précise Marion Chénétier, que s'explique « l'effet hypnotique de ces textes, provenant d'une forme de ralentissement, presque d'anesthésie, des fonctions de reconnaissance et de dénomination de l'esprit⁷⁸ ». Il apparaît donc que l'écriture de Fosse plonge le lecteur-spectateur dans un certain état de conscience, d'où l'expression « théâtre de l'état⁷⁹ » proposée par Chénétier.

Les prochaines pages seront donc consacrées à une étude plus approfondie de ces procédés stylistiques employés par les auteurs de notre corpus, exemples à l'appui. Or,

⁷⁸ Marion Chénétier-Alev. *L'oralité dans le théâtre contemporain. op. cit.*, p. 284.

⁷⁹ Marion Chénétier. « Les variations sur le vide de Jon Fosse », dans *Études théâtrales*, no 33, 2005, p. 69.

puisque le travail de Fosse, contrairement à celui de Kane ou de Pliya, est difficile à citer dans la mesure où seuls de longs passages donnent des aperçus significatifs de certains procédés, nous avons regroupé les divers moyens qu'il utilise dans un schéma qui tente de résumer le fonctionnement de son écriture (*voir app. A*). Ce schéma, loin d'être exhaustif, vise néanmoins à décortiquer cette opacité dont il est souvent question lorsque ses textes sont étudiés, et se propose de jeter un regard éclairant sur la mécanique de son œuvre. De plus, bien qu'il soit calqué sur l'analyse que nous faisons de la dramaturgie de Fosse, il y a assurément des rapprochements à faire, à certains endroits, avec le travail des autres auteurs du corpus. Nous invitons donc le lecteur à s'y référer.

2.2.1 Effets de ralentissement et de ressassement

Le « texte sans fin » de Fosse

Tel que nous l'avons esquissé plus haut, le travail effectué par Fosse, dans *Variations sur la mort*, nous apparaît avoir comme objectif de faire durer l'instant. En effet, cette pièce, représentative d'une dramaturgie où le dialogue n'avance pas, donne au lecteur-spectateur une impression de « texte sans fin ». Nous remarquons effectivement, en premier lieu, cette extrême continuité dans l'écriture qui caractérise l'œuvre de l'auteur norvégien, et qui lui confère cet effet hypnotique décrit par Chénétier. Deux procédés stylistiques concourent à engendrer cette impression : il s'agit du ralentissement et du ressassement. Dans le premier cas, tel que nous le verrons plus loin dans ce chapitre (*infra* 2.2.3), la répétition-variation participe de manière importante à la création de cet effet. Mais d'abord, soulignons que ce procédé fait en sorte que le texte, chez Fosse, ne progresse pas de façon linéaire, mais par petits mouvements d'avant-arrière. Citons ce passage en exemple⁸⁰ :

⁸⁰ Afin de transmettre une image plus juste de l'effet de continuité particulier de la parole dans la pièce *Variations sur la mort*, nous avons reproduit la disposition originale du texte de cet extrait (*voir app. B*). Nous invitons le lecteur à s'y référer.

La jeune femme/ *au jeune homme*/ Il y a quelque chose// Le jeune homme/ Non/ rien/
Silence// La jeune femme/ Tout va bien// Le jeune homme/ Oui/ Pourquoi est-ce que tu
 me demandes ça// La jeune femme/ On dirait que tu as quelque chose// Le jeune homme/
 Moi j'ai quelque chose// La jeune femme/ Oui/ *bref silence*/ on dirait que tu es ailleurs//
 Le jeune homme/ Ne dis pas de bêtises// La jeune femme/ Non/ je me disais seulement/
 oui s'il y a quelque chose/ oui alors il faut me le dire/ n'est-ce pas// Le jeune homme/ Non
 il n'y a rien/ *Silence*// La jeune femme/ Sûr// Le jeune homme/ Oui/ *Silence*// La jeune
 femme/ Non je ne vais pas poser de questions// Le jeune homme/ Il n'y a rien/ Pourquoi
 est-ce que tu dis ça// La jeune femme/ Je ne sais pas/ Tu es si/ silencieux en quelque sorte/
 tu ne dis rien/ tu restes enfermé en toi-même/ en quelque sorte// Le jeune homme/ Non il
 n'y a rien/ Pourquoi est-ce que tu me demandes ça// La jeune femme/ Je me rends bien
 compte qu'il y a quelque chose// Le jeune homme/ Non/ Je te dis qu'il n'y a rien (*VM*, p.
 137-139)

Ainsi, à l'image de la mer, le texte est constamment en mouvement, mais apparaît, dans son ensemble, immobile. Par ailleurs, à *l'effet de ralenti* que l'on retrouve dans cet extrait s'ajoute également le ressassement qui fait en sorte que l'attention du lecteur-spectateur est portée sur une image qui est sans cesse grossie et approfondie. De fait, l'insistance de la jeune femme envers le jeune homme, alors que celui-ci lui répond invariablement « qu'il n'y a rien » – il répétera cinq fois cette réplique, ou une variante, au cours de la séquence – démontre que la parole ne résout rien et que l'échange entre les personnages ne peut pas avoir lieu. Nous aurons d'ailleurs l'occasion de revenir sur cette question au cours du prochain chapitre lorsque nous étudierons les situations d'énonciation (*infra* 3.3.2).

D'autre part, on remarque que le ressassement présent dans l'écriture de Fosse, loin de favoriser une meilleure compréhension des personnages par le public, contribue plutôt à épaissir le mystère autour d'eux. On peut penser, par exemple, au moment où la femme âgée évoque le suicide de sa fille. Bien que ce passage soit fait de la parole de tous les personnages de la pièce, évoluant dans différentes temporalités, le texte se donne aussi à lire comme un monologue intérieur de la femme âgée avec elle-même où elle tente désespérément de reconstituer le fil des événements ayant précédé la mort de sa fille. Ainsi, elle décrit la scène, ressassant sans cesse les mêmes images, comme pour essayer de comprendre. En appuyant sans relâche sur celles-ci, la femme finit par la donner littéralement à *voir* au lecteur-spectateur qui la vit à son tour, comme s'il avait été là, pour finalement dire que personne ne saura jamais ce qui s'est passé. Ici, la parole ne sert pas à avancer; au contraire, la femme

semble s'enfoncer en elle-même, entraînant le lecteur-spectateur avec elle. Nous reproduisons ce passage en éliminant les interventions des autres personnages :

Elle se promenait dans la nuit/ dans la pluie/ dans le vent/ [...] Elle a dû descendre vers le port/ se promener sur les quais/ [...] Elle se promenait sur les quais/ dans la pluie et le vent/ dans l'obscurité/ dans l'obscurité noire/ [...] Elle se promenait là-bas sur les quais/ dans l'obscurité/ seule/ dans la nuit/ [...] La nuit elle se promenait là-bas/ sur les quais/ dans l'obscurité/ dans le vent/ elle se promenait seule/ dans la pluie/ [...] Dans la nuit noire/ elle se promenait sur les quais/ seule/ dans l'obscurité/ [...] Et les vagues/ frappaient et frappaient contre les quais/ [...] Elle se promenait sur les quais/ seule/ dans la nuit/ [...] Et puis/ oui/ oui personne ne saura jamais ce qui s'est passé/ [...] Ils l'ont trouvée au petit matin/ flottant sur la mer/ *Bref silence*/ Elle était là flottant sur la mer/ *Long silence* (VM, p. 177-183)

Cet enfoncement par la parole, caractérisé par le ressassement, permet donc au lecteur-spectateur de partager l'état ressenti par le personnage, et de s'approcher, avec lui, de cette chose qu'on ne peut nommer.

Par ailleurs, ce dernier extrait de la pièce de Fosse nous permet d'attirer l'attention du lecteur sur le caractère minimaliste de l'écriture de l'auteur norvégien. En effet, on remarque que Fosse ne fait pas subir à la phrase de traitement particulier sur le plan de la syntaxe, ni sur celui du lexique. La spécificité de son écriture tient donc avant tout à son extrême économie. De fait, les schémas grammaticaux, ainsi que le vocabulaire, sont réduits à leur plus simple expression. Ses phrases, souvent inachevées, sont construites à partir de mots relativement banals et d'une syntaxe élémentaire. Fosse offre donc un style minimal qui est accentué par le découpage des phrases en petites unités.

L'écriture concentrée du dramaturge, de même que le rythme qu'il emploie dans *Variations sur la mort*, entraînent donc le lecteur-spectateur dans un certain état de conscience, notamment grâce aux effets de ralentissement et de ressassement, ce qui crée une sorte d'abstraction par rapport au réel. À ce sujet, nous rapporterons les propos du metteur en scène français Claude Régy, qui a par ailleurs porté ce texte de Fosse à la scène en 2003 au Théâtre national de la Colline, et qui associe cette lenteur à un effet de déréalisation : « Lorsqu'on ralentit, on déréalise. On renouvelle la vision. [...] Et en même temps, on

s'aperçoit que le ralentissement est source d'immatérialité.⁸¹ ». Ainsi, la vacuité apparente des échanges entre les personnages, dans l'œuvre de Fosse, serait en quelque sorte une brèche ouverte vers l'innommable. Cette façon de s'approcher de l'inconnu, de se saisir davantage de la réalité en déréalisant la fable, Fosse en a d'ailleurs fait un enjeu de son écriture : « L'écriture, précise-t-il, la bonne écriture, devient ainsi le lieu où quelque chose d'inconnu, quelque chose qui auparavant n'existait pas, se met à exister.⁸² ». Nous développerons davantage cette idée plus loin dans le mémoire.

Enfin, nous ne pouvons pas compléter ce passage sur l'écriture de Fosse sans faire mention de ces « variations sur la mort » qui contribuent elles aussi à cet effet de ralenti propre au travail de l'auteur. Nous avons donc pu constater que le dramaturge semble détenir cette capacité à installer dans la durée un embryon de situation qui n'évolue pour ainsi dire pas. Or, puisque la pièce ne suit pas de progression linéaire, nous observons également que c'est l'ordre ou encore le désordre des scènes qui créent ces variations nécessaires au déploiement de l'œuvre. De fait, chacune des séquences⁸³ que l'on retrouve dans *Variations sur la mort* nous apparaît condenser toute une « vie » en elle, c'est-à-dire que chacun des segments nous semble pouvoir exister comme un tout autonome, indépendant des autres.

C'est ainsi qu'en dépit de la circularité du dialogue, c'est-à-dire que celui-ci revient continuellement sur les mêmes thèmes sans en développer aucun, toutes les séquences (ou scènes) du texte sont à la fois différentes et identiques, ce qui signifie que le dialogue peut tourner sur lui-même constamment, sans que la répétition d'un même propos fige celui-ci dans le temps. Ainsi, les récurrences et répétitions, omniprésentes dans la pièce, ramènent chacune des scènes à un point qui n'est pourtant pas celui qu'elle a quitté. Nous pourrions représenter ce phénomène en disant par exemple que 1 n'est plus tout à fait 1, et que 2 n'est plus tout à fait 2. Certes, l'écriture de Fosse présente une circularité, mais une circularité qui

⁸¹ Claude Régy. *L'ordre des morts*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 66 et 71.

⁸² Jon Fosse. « La gnose de l'écriture », dans *LEXI/textes*, no 4, Paris, Théâtre National de la Colline, L'Arche, 2000, p. 134.

⁸³ Nous avons recensé, pour les fins de l'exercice, dix-neuf séquences dans la pièce. Ce que nous entendons par « séquence » correspond à chacune des petites scènes en apparence isolées, le plus souvent un dialogue entre deux mêmes personnages, les duos étant généralement composés de la FEMME ÂGÉE et de l'HOMME ÂGÉ, du JEUNE HOMME et de la JEUNE FEMME, et de la JEUNE FILLE et de l'AMI.

va en s'élevant. De fait, il n'y a toujours que les points 1 et 2, mais telle une spirale, ces deux points s'amuse à passer du singulier au pluriel. Ainsi, au fil des pages, 1 et 2 se creusent et se transforment mutuellement, nous permettant d'observer que bien que 1 ne soit plus tout à fait 1, et que 2 ne soit plus tout à fait 2, 1 est encore 1, et 2 est déjà 2.

Cette dernière observation nous permettra finalement de souligner l'homogénéité rythmique et sonore, thématique et stylistique, présente dans le texte. Engendrée par toutes les récurrences et le ressassement que l'on retrouve dans l'œuvre, celle-ci contribue à cette impression de « texte sans fin ».

La circularité de l'écriture chez Pliya et la stagnation du sujet chez Kane

Alors que l'écriture de Fosse met en évidence les procédés de ralentissement et de ressassement, utilisés dans le but de faire durer l'instant, les textes de Pliya et de Kane, bien que la technique soit peut-être davantage dissimulée, ne renvoient pas moins à une impression de dilatation du temps. En effet, l'usage, entre autres, de la répétition, contribue à faire en sorte que le lecteur-spectateur éprouve le sentiment que rien ne se passe dans ces pièces. Puisque nous développerons cet aspect au cours des prochaines pages, rappelons seulement, pour l'instant, l'apparence de figement qui se dégage de la pièce 4.48 *Psychose* de Kane, où la succession de « tableaux » mentaux présentés engendre une impression d'immobilisation progressive du sujet vers la mort, de même que la nature circulaire de l'écriture dans *Cannibales* de Pliya, où aucune action ne semble être entreprise afin de dénouer le drame qui se joue. En effet, tout au long de cette dernière pièce, on effleurera la quête, celle de retrouver l'enfant perdue, mais sans vraiment mettre en branle des moyens pour résoudre celle-ci. Et lorsque Martine dit la seule véritable parole de la pièce laissant croire qu'une action pour retrouver l'enfant sera finalement posée, Christine s'y oppose puisque Nicole refuse de se joindre :

Martine : [...] Venez Christine, allons chercher votre fille. Tentons notre chance à deux. Prenez l'est du parc, je pars à l'ouest, du côté de la rivière. Venez.

Christine : Non, Martine, nous ne partons pas sans elle. Regardez-la. Elle ne connaît pas la charité. [...]. (CA, p. 34)

La pièce apparaît donc engluée dans cet immobilisme mis au point grâce à l'écriture de Pliya, et la résolution de la quête, vouée à l'échec.

Enfin, notons que ce traitement particulier du temps contribue, tout comme nous l'avons observé chez Fosse, à donner un caractère abstrait à l'œuvre de Pliya, tout comme à celle de Kane, c'est-à-dire à déréaliser la fable, ce qui a pour conséquence de plonger le lecteur-spectateur dans cet autre état de conscience évoqué plus tôt (*supra* 2.2). Nous reviendrons d'ailleurs plus loin sur l'impact de ce procédé stylistique sur l'activité perceptive (*infra* 2.3.2).

2.2.2 Les répétitions lexicales et syntaxiques

La réflexion sur le rythme que nous avons menée, au cours du premier chapitre, a permis de mettre l'emphasis sur la modalité de la répétition comme composante fondamentale du rythme, mais aussi comme principe de composition permettant au rythme de s'inscrire à l'intérieur de la structure d'une œuvre. De même, nous avons souligné que la répétition contribue à l'accroissement du potentiel rythmique et sonore d'un texte, et par le fait même, à la valorisation de la dimension musicale de celui-ci grâce à la longue portée des effets de rythme. Enfin, prise dans un mouvement incessant de réitération et de reformulation, la répétition engendre cette continuité dans l'œuvre à laquelle nous faisons référence plus haut, entre autres en produisant des effets de ralentissement et de ressassement. Par ailleurs, nous avons également observé qu'à l'instar des variations dans une pièce musicale, à chaque reprise, le même est rendu autre. On constate alors que la répétition instaure aussi ces « paliers d'accroche », cités précédemment, et qui permettent de relancer l'attention du lecteur-spectateur. Puisque la répétition semble s'imposer comme étant le procédé stylistique qui domine l'ensemble des œuvres du corpus, voyons comment celle-ci se déploie dans les textes à l'étude.

Ainsi, on remarque que si le travail sur la forme de la parole dans *4.48 Psychose* permet de sentir un souffle, un rythme, notamment grâce aux assonances et autres altérations, le lien poétique qui parcourt l'ensemble de la pièce est principalement tissé au moyen de différents réseaux de répétitions lexicales et syntaxiques.

Parmi les cas de répétition relevés, nous soulevons, en premier lieu, la répétition d'un seul mot, ou d'une expression constituant l'unité de toute une réplique, celle-ci venant alors marteler dans la tête du spectateur non seulement un même contenu, mais aussi une même sonorité : « Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir Pas d'espoir » (*PS*, p. 13). (D'ailleurs, nous souhaitons attirer l'attention du lecteur sur le fait que si l'on se concentre sur la version originale du texte, on entend de manière encore plus perceptible la dernière syllabe qui vient résonner à répétition à l'oreille du spectateur : « No hope No hope No hope No hope No hope No hope No hope ⁸⁴ ».) La pièce offre également des répétitions de mots ou de groupes de mots dans une réplique : « [...] qui a menti et dit que c'était un plaisir de me voir. Qui a menti. Et dit que c'était un plaisir de me voir. » (*PS*, p. 5). Notons aussi cette séquence :

Je n'imagine pas
 (clairement)
 qu'une âme au monde
 pourrait
 voudrait
 devrait
 ou voudra

et si oui
 je ne pense pas
 (clairement)
 qu'une autre âme
 une âme comme la mienne
 pourrait
 voudrait
 devrait
 ou voudra (*PS*, p. 16-17)

⁸⁴ Sarah Kane. *Complete Plays. op. cit.*, p. 218.

Dans ce dernier cas, en plus de la répétition de la séquence, on retrouve à l'identique sa disposition sur la page. Enfin, Kane pousse ce procédé à l'extrême en répétant un segment en entier; la première séquence de la pièce est reprise intégralement à l'intérieur du vingt-troisième fragment. Cette répétition permet d'ailleurs d'affirmer que le lecteur-spectateur se retrouve bel et bien dans la psychose de quelqu'un, dans un « drame mental »; en effet, la reprise d'une même séquence rappelle qu'il règne, dans l'œuvre, une certaine incertitude quant au moment où se déroulent les échanges.

D'autre part, bien que ceux-ci se fassent plus discrets dans le texte de Kane que dans celui de Fosse, par exemple, l'auteure britannique utilise aussi des motifs qui se répètent dans le texte et qui fonctionnent tels des jalons. L'exemple le plus éloquent dans *4.48 Psychose* nous apparaît être cette phrase à l'allure prophétique qui est prononcée à trois reprises : « Rappelle-toi la lumière et crois la lumière » (*PS*, p. 1; 23-24). Ces petits fragments sonores traversent ainsi la pièce à la manière d'un thème musical.

Enfin, nous relevons la présence de « masses », c'est-à-dire de répétitions excessives. En effet, les répétitions culminent, dans *4.48 Psychose*, à l'intérieur du dix-neuvième fragment, organisé autour de la reprise litannique, par six fois, d'une tresse de neuf verbes. Les mots, dans ce cas-ci, forment un bloc visuel. Citons la première apparition de ces jeux combinatoires :

brille scintille cingle brûle tords serre effleure cingle

brille scintille cogne brûle flotte scintille effleure scintille

cogne scintille brille brûle effleure serre tords serre

cogne scintille flotte brûle brille scintille brûle (*PS*, p. 25-26)

La répétition obsédante et implacable de ces mêmes termes emprisonne le sujet dans ses visions. De plus, elle amène quelque chose qui se situe un peu à côté du réel pour le lecteur-

spectateur. Par ailleurs, la succession immédiate de ces six blocs engendre un rythme soutenu, une forme de mélopée martelée où le rythme et la sonorité sont accentués par la nature monosyllabique des verbes choisis (à deux exceptions près⁸⁵), et le réseau prosodique serré que constituent assonances et allitérations.

Soulignons, en terminant, qu'en plus des répétitions lexicales et syntaxiques, la pièce entrelace diverses thématiques récurrentes dont la disparition et la mort.

Le principe de répétition s'avère également essentiel à la lecture poétique de l'œuvre de Pliya. En effet, les répétitions contribuent à la rythmique de la pièce, de même que le système d'échos, parfois subtils, mis en place par l'auteur, et qui fait en sorte que les répliques se répondent doucement les unes aux autres. Nous retrouvons ici un premier exemple de ce système :

Christine : Et puis s'allonger à ses côtés en espérant, secrètement, qu'il se réveillera dans la *nuit*, qu'il aura besoin de vous.

Martine : ...

Nicole : Vous allez retrouver la vie, la *nuit*, la liberté. (CA, p. 48. Nous soulignons.)

En plus de la répétition du mot « nuit », nous observons que les répliques orchestrent, dans cet extrait, une opposition entre la liberté et la responsabilité. Ainsi, les échos, d'une réplique à l'autre, sont omniprésents et se déploient dans le flux continu du texte. Contrairement aux deux autres œuvres du corpus, la pièce de Pliya ne propose pas de reprise à l'identique d'un segment ou d'une réplique, mais bien un rappel pour l'oreille d'un mot, d'une thématique qui utilise les mêmes occurrences. Parfois, un écho se fait entendre à l'intérieur d'une réplique :

⁸⁵ Nous soulignons que dans la version originale du texte, un seul des verbes employés compte deux syllabes (« flicker »), alors que les autres sont également de nature monosyllabique (« flash », « slash », « burn », « wring », « press », « dab », « punch », « float »). Voir Sarah Kane, *Complete Plays. op. cit.*, p. 231-232.

Ne vous en faites pas pour votre fils. C'est un enfant et comme tous les enfants, il saura s'accommoder de la musique de nos voix aussi aiguës, aussi stridentes, aussi violentes qu'elles soient. Regardez donc ma fille : voici de longues minutes qu'elle s'accommode du bruit assourdissant de mon absence. Ne vous en faites pas. (CA, p. 26)

Le phénomène d'écho s'observe également à l'intérieur d'un échange :

Martine : Vous le voyez, l'instinct ne suffit plus. Il vous fait le bon sens, la rigueur, l'initiative, le sang froid et la tête froide. Pour être mère, il faut s'organiser, être méthodique, calculatrice, savoir anticiper et avoir l'œil. L'œil de la buse, par en dessus, un œil qui plane, qui enveloppe et qui surveille même quand il dort.

Christine : Je sais, j'ai plutôt l'œil de la marmotte qui dort même éveillée et qui se fait surprendre par la buse. C'est plus fort que moi. (CA, p. 38)

Par ailleurs, nous retrouvons également la poésie dans les nombreuses déclinaisons que peuvent prendre les répliques, ou encore dans les énumérations qui précisent le sens sans jamais pourtant se répéter, des variations qui apportent continuellement un petit plus, un petit changement, et qui donnent plus d'épaisseur au propos :

Vous auriez dû prendre vos responsabilités. Alerter les vigiles, organiser des battues, ratisser l'entièreté du parc de long en large et en travers, fouiller chaque poubelle, chaque poussette et ouvrir tous les sacs : les sacs à main, les sacs à chien, les sacs à ventre; surtout les ventres où les finaudes dissimulent si commodément leur butin. Ça s'est déjà vu. (CA, p. 39)

Les répétitions se déclinent aussi selon quelques réseaux thématiques. Ainsi, la disparition de l'enfant de Christine donne lieu à la présence récurrente de la réplique « Ma fille a disparu. » (CA, p. 15; 16; 18; 20-22; [...] -57). De même, le regard de Nicole, regard « où il se passe des tas de choses que j'aimerais comprendre. Madame. » (CA, p. 25), dira Christine, fait l'objet dans la pièce d'un ensemble de remarques :

Elle porte dans ses yeux la première innocence, la première cruauté.// Mais j'ai lu dans ses yeux// Je m'en doutais confusément et puis, dans les yeux de Nicole, je l'ai senti avec

précision. On ne voit bien que dans les yeux// Et si j'avais de l'obligeance, je lèverais pour vous le voile de mes yeux. (CA, p. 34-35; 47)

De plus, on peut relever, dans la pièce, plusieurs allusions à ce « sourire d'enfance dans [les] yeux » (CA, p. 16) de Nicole :

Méfiez-vous des femmes alanguies sur un banc en fin d'après-midi et qui ont dans les yeux un vague sourire d'enfance.// Quand j'ai ouvert les yeux, je n'ai pu voir que vous, parce que vous portiez, sans doute à votre insu, un reste d'enfance dans le regard. (CA, p. 19-20)

Un mot, en terminant, sur ce rituel qui semble prendre place dans *Cannibales* et qui contient lui aussi quelque chose qui est relié à la répétition, c'est-à-dire que par définition, un rite sous-tend un caractère répétitif et s'inscrit dans une forme de tradition. De fait, cette chasse aux enfants, ce besoin d'assouvissement d'un « trop-plein de désir qui vous ruine » (CA, p. 59), dira Nicole à la toute fin de la pièce, combinés à cette légende urbaine évoquée par Martine (un groupe de femmes enlèverait des enfants qu'on ne revoit jamais) et dont Nicole se dit être l'incarnation vivante (« Je suis la légende. » (CA, p. 59)), font en sorte que l'hypothèse du rituel, d'un rite accompli par ces non-mères ne peut être écartée. De même, cette thèse peut également être soutenue par les allusions aux Indiennes Guayaki (tribu indienne d'Amérique du Sud qui mangeait ses propres morts pour leur assurer une forme de sépulture humaine) que fait Nicole dans la pièce. « Si j'ai bonne mémoire » (CA, p. 52-53), répète-t-elle à trois reprises. Nicole semble donc s'élever au-dessus du personnage tragique en agissant comme la chef de ce chœur tragique moderne, une grande prêtresse, notamment en disposant des indices qui permettent de retrouver l'objet du désir, la trace du bien qui aurait disparu. Ainsi, en s'adonnant à leur rituel, les personnages reproduisent des comportements des Indiennes Guayaki; il y a dans cette volonté de faire comme les Indiennes, de répéter leurs gestes, une indication du souvenir, quelque chose de mémoriel :

Faites comme font les Indiennes pour écouter le souffle de la terre.// Comme font les Indiennes, nous allons suivre la trace. La trace du bien qu'on vous a dérobé. Comme font les Indiennes, jusqu'à le retrouver.// Venez découvrir, au-delà du tabou, le plaisir primitif, comme faisaient les Indiennes Guayaki. (CA, p. 52; 59)

Finalement, pour conclure cette recension partielle des figures de répétition dans les œuvres du corpus, notons que la pièce de Fosse, *Variations sur la mort*, permet elle aussi d'observer tout un réseau de récurrences lexicales et syntaxiques qui, dans ce cas précis, assure au texte cette homogénéité rythmique et sonore dont nous avons fait état plus tôt dans ce chapitre (*supra* 2.2.1). Citons ceci en exemple : « L'homme âgé/ [...] elle l'a fait c'est tout/ Ça s'est passé comme ça// La femme âgée/ Elle l'a fait c'est tout/ elle ne savait pas ce qu'elle faisait » (VM, p. 122. Nous soulignons).

Les récurrences, dans l'œuvre du dramaturge norvégien, produisent ainsi de petites ritournelles qui circulent à l'intérieur de la réplique d'un personnage. Dans ces rengaines, le procédé répétitif consiste à créer des enchaînements qui, imperceptiblement, étirent le texte, c'est-à-dire qu'on entend en quelque sorte les prolongements de ce qu'on vient de dire et aussi, de ce qui va venir :

L'homme âgé/ à la fille/ Ça alors/ Ça c'est gentil/ Ça faisait longtemps que je ne t'avais pas vue/ *Très bref silence/* C'est gentil de passer me voir// La fille/ Je me suis dit que j'allais le faire/ comme dans le temps// L'homme âgé/ Et tu vas bien// La fille/ Oui je te remercie/ tout va bien// L'homme âgé/ Tu me rassures/ *Bref silence/* Ah c'est gentil/ *Bref silence/* Alors tout va bien/ oui// La fille/ *un peu incertaine/* Oui/ *Silence/* L'homme âgé/ Oui c'est gentil de passer me voir/ très gentil// La fille/ Oui/ je me suis dit que j'allais passer// L'homme âgé/ C'est gentil/ de ta part/ *Silence/* Et dans l'ensemble ça va/ n'est-ce pas (VM, p. 170-171)

Par ailleurs, ce dernier extrait permet de souligner les effets de correspondances qu'on retrouve également dans la pièce. En effet, on peut remarquer ceux-ci entre certaines phrases de la pièce, mais aussi observer un certain parallélisme entre différentes séquences, comme par exemple la visite de la fille à l'homme âgé, segment du texte qui offre plusieurs similitudes lexicales et syntaxiques avec le passage, qu'on retrouve plus tôt dans la pièce, de la fille chez sa mère :

La femme âgée/ à la fille/ Mais c'est toi/ C'est gentil de passer/ Ça faisait si longtemps/
Bref silence/ Mais tu dois avoir beaucoup de choses à faire/ Ça faisait si longtemps/ que je
 ne t'avais pas vue/ Ça va bien// La fille/ Ça va merci// La femme âgée/ Ça me rassure/ ça//
 La fille/ Je te remercie/ tout va bien// La femme âgée/ Mais ça faisait si longtemps que je
 ne t'avais pas vue/ [...] (VM, p. 168)

D'autre part, mentionnons brièvement le cas de ces courtes expressions qui scandent et relancent la parole, comme ces simples « oui » laconiques présents à de multiples endroits dans le texte et qui assurent la récurrence rythmique, tissant une parole où de menues informations modifient le continuum de l'écriture :

L'homme âgé/ [...] elle pense sans doute/ oui peut-être/ oui que ça peut attendre un peu/
 Rien ne presse// La fille/ Non/ *Bref silence*/ Je crois que je/ elle s'*interrompt*// L'homme
 âgé/ Ou vous pourrez faire connaissance plus tard/ c'est peut-être mieux/ comme ça/ mais/
 oui bien sûr tu peux rester/ Il serait temps que vous fassiez connaissance/ bien sûr// La
 fille/ J'ai un rendez-vous ce soir// L'homme âgé/ Tu sors// La fille/ Oui/ *Silence*//
 L'homme âgé/ Oui/ Et alors/ il s'*interrompt*// La fille/ Quoi/ / L'homme âgé/ Non rien/
 [...] (VM, p. 175-176)

En terminant, soulignons que le système des répétitions ne se limite pas aux répliques; il est également présent dans les didascalies. En effet, dans *Variations sur la mort*, des répétitions et des variations structurent l'écriture didascalique; l'intérêt principal de ces didascalies réside dans le fait qu'elles constituent elles-mêmes une forme de dialogue, un motif récurrent qui est perceptible pour le spectateur. On retrouve par exemple la didascalie suivante: « Silence. La jeune femme, elle est enceinte, entre et s'approche de la femme âgée, elles se regardent » (VM, p. 112. Nous soulignons). Plus loin, on pourra lire « [...] La jeune femme met sa main sur son ventre, elle reste là et se frotte le ventre, puis l'ami entre, il regarde la jeune femme, [...] » (VM, p. 112. Nous soulignons), de même que « La jeune femme se retourne et voit le jeune homme entrer et s'approcher d'elle, ils se rejoignent, s'étreignent, s'éloignent un peu l'un de l'autre, se regardent » (VM, p. 113. Nous soulignons).

À la lumière de ces dernières observations, il apparaît donc que le principe de répétition est bien ancré dans l'écriture des auteurs du corpus, et ce même si le style de chacun d'eux fait en sorte qu'elle s'inscrit dans les œuvres de manières variées. Il n'en ressort

pas moins une constante dans l'impression qu'elle engendre, soit la perception d'une continuité globale des textes. À cet effet, voyons maintenant, pour compléter ce passage sur la répétition, comment le principe de répétition-variation participe, de manière encore plus fine, à la création des effets de ralentissement et de ressassement. Pour ce faire, nous nous attarderons à l'œuvre de Fosse qui s'offre comme un modèle particulièrement révélateur de ce procédé.

2.2.3 La répétition-variation : le cas particulier de *Variations sur la mort*

Nous avons pu observer que Fosse fait une exploitation à la fois massive et subtile de la répétition. Aussi, la pièce *Variations sur la mort* s'enroule-t-elle autour de quelques motifs déclinés inlassablement et produit ainsi un effet de continuum et d'immobilité vibratoire très efficace. De plus, les motifs, qui sont des segments de phrases, des syntagmes qui sont soumis à un traitement de répétition-variation très fin, font en sorte qu'une dimension rythmique et sonore se dégage de l'œuvre du dramaturge norvégien, qui n'hésite pas à revendiquer lui-même la valeur musicale de son écriture.

Ainsi, la répétition-variation, modalité particulière de la répétition, joue un rôle fondamental dans cet effet de ralenti propre au style de l'auteur, notamment par ces mouvements d'avant-arrière qui créent une impression de fixité dans l'œuvre. Présente de multiples façons dans la pièce de Fosse, elle se décline donc en différents motifs qui occupent quelques fonctions dans le texte. De fait, ceux-ci peuvent contribuer à soutenir la structure circulaire du texte, agir comme des refrains, jouer un rôle de transition, ou encore mettre un intrus en relief lorsqu'elle est utilisée en série. Aussi, à la manière d'un travail de composition musicale, elle permet de faire un contrepoint au flux continu du texte tout en le rehaussant.

La pièce *Variations sur la mort*, de par la nature circulaire du texte, ouvre ainsi le champ de l'infini grâce aux multiples reformulations, réitérations, correspondances et

occurrences qu'on retrouve dans l'œuvre. Il s'instaure donc, dans la pièce de Fosse, tout un système de reprises orchestré, entre autres, par ces motifs qui, à l'instar d'un thème dans une partition (au sens musical de « dessin mélodique »), se répètent, se répondent et s'enchaînent à intervalles réguliers, en échos et en rappels et font en quelque sorte ressortir le squelette « musical » de l'œuvre. Nous en répertorions ici quelques-uns :

- 1) Mais ça ne peut pas être vrai/ Ce n'est pas possible
- 2) Et ça s'échappe/ et ça disparaît
- 3) Je ne supporte pas/ de voir ton visage
- 4) Il fallait quand même que je vienne
- 5) Ils ont téléphoné/ m'ont dit de venir/ m'ont dit de venir la regarder
- 6) Oui nous nous connaissons
- 7) Il ne faut pas/ Tu ne comprends pas
- 8) Et nous sommes allongés là/ et nous nous reposons
- 9) Et la pluie dans ses cheveux/ Et la lumière de ses yeux
- 10) Elle se promenait sur les quais

Ces motifs⁸⁶ forment donc le noyau dur de *Variations sur la mort* et contribuent à démontrer l'extrême continuité de la pièce. En effet, l'enchaînement des motifs est tel qu'il est difficile de les séparer; chacun des motifs, tel un rhizome, est le point de départ d'un développement qui peut lui aussi donner naissance à un nouveau motif. Ainsi, les motifs sont eux-mêmes, comme nous l'avons mentionné plus haut, soumis à un traitement de répétition-variation d'ordre grammatical. À cet effet, nous rapportons ici quelques cas des déclinaisons empruntées par les motifs principaux de l'œuvre énumérés ci-haut :

Mais ça ne peut pas être vrai/ Ce n'est pas possible – Ce n'est pas possible/ Ça ne peut être vrai

Et ça s'échappe/ et ça disparaît – Ça disparaît et ça revient – Car tout est disparition – Tout a disparu/ Et il n'en reste plus rien/ Et pourtant/ oui/ *bref silence*/ oui c'est là/ sous une autre forme/ en quelque sorte – Et/ oui ça brille/ *bref silence*/ comme quelque chose qui disparaît/ Et qui reste là/ quand même – Car presque tout change/ disparaît/ devient autre chose

⁸⁶ L'omniprésence des motifs et de leurs multiples déclinaisons, dans *Variations sur la mort*, est telle – nous n'effectuons d'ailleurs qu'une recension partielle de ceux-ci – que nous avons choisi de ne pas relever systématiquement l'ensemble des pages de référence.

Je ne supporte pas/ de voir ton visage – car je ne supporte pas/ *il s'interrompt/* Va-t'en/ Tu ne veux pas t'en aller – Mais tu ne veux pas/ c'est comme si/ oui je ne supporte plus – Je ne sais pas ce qu'il a/ ton visage/ *bref silence/* Je ne supporte pas de le regarder/ *bref silence/* Tu n'es plus/ dans ton visage/ Tes yeux/ ne sont plus tes yeux/ il sont/ *il s'interrompt*

Elle n'était plus dans son visage – Et ses cheveux/ Et son visage/ Son visage/ Elle n'était plus là/ elle n'était plus dans son visage – Son visage était vide

Il fallait quand même que je vienne – Je pensais seulement/ oui il fallait bien que je/ oui que je te le dise – Mais il fallait quand même/ *bref silence/* oui il fallait quand même que je vienne/ te le dire/ te prévenir – Il fallait quand même que je vienne/ te prévenir – Il fallait quand même que je/ oui/ oui il fallait quand même que tu saches

Ils ont téléphoné/ m'ont dit de venir/ m'ont dit de venir la regarder – Il a fallu que j'y aille/ Ils ont téléphoné

Oui nous nous connaissons – Peut-être/ oui peut-être que nous nous connaissons/ Peut-être que nous nous connaissons depuis longtemps – Nous devons nous connaître – Ou peut-être que nous nous connaissons/ depuis toujours – Je crois que nous nous connaissons depuis toujours – Nous nous connaissons depuis toujours – Maintenant nous nous connaissons – Nous nous connaissons pourtant – Tu ne me connais pas/ ou est-ce que tu me connais – Je te connais – Peut-être que tu me connais – Je dois bien te connaître – Je ne veux pas te connaître

Nous sommes proches l'un de l'autre/ et si loin/ l'un de l'autre – Nous sommes à la fois loin l'un de l'autre/ Et assez proches l'un de l'autre

Il ne faut pas/ Tu ne comprends pas – Non/ Tu ne vois pas/ Il faut faire attention/ Il ne faut pas/ *bref silence/* il ne faut pas lui parler – Il ne faut pas/ ne l'écoute pas/ Sois prudente – Il ne faut pas/ C'est dangereux/ Tu ne comprends pas – Il faut être prudente/ Tu ne comprends pas/ Il ne faut pas/ Non ne fais pas ça

Et nous sommes allongés là/ et nous nous reposons – Elle était là allongée – oui tu es allongé là en quelque sorte/ oui à côté de moi/ *bref silence/* et nous sommes allongés là/ et nous nous reposons/ silencieux/ paisibles/ presque solennels/ nous sommes allongés là – Et paisible/ est toute chose/ un repos paisible – Quand je suis allongée là – Tu sens que je suis allongée là à côté de toi – Et il y a là un repos/ un grand repos/ n'est-ce pas – Et il est bon de penser que tu es allongé là/ à côté de moi/ que tu es toujours allongé là/ seulement allongé là – Mais il est bon de se reposer contre toi – Alors tu es bon/ et paisible/ quand tu es comme la mer – Et il y a là un repos/ un grand repos/ n'est-ce pas – Je ne veux pas de ce qui tourmente/ mais de tout ce qui apaise – Il est bon de s'allonger à côté de toi/ et tu es/ paisible/ paisible comme la mer – nous trouverons la grande jouissance/ la jouissance du grand repos

Et la pluie dans ses cheveux/ Et la lumière de ses yeux – Et il avance vers moi/ avec de la pluie dans ses cheveux/ un soir/ il avance vers moi/ *bref silence/* dans sa lumière à lui – il avance/ Et la pluie dans ses cheveux/ sera toujours là/ Ses cheveux sous la pluie – Il avance vers moi/ Et sa main qui me fait signe – Car ses cheveux sous la pluie/ sont là/ *bref silence/* comme la lumière du ciel/ *bref silence/* Car l'amour ressemble à la mort/ tout comme sa main/ qui me fait signe/ est toujours là/ Ses cheveux sous la pluie/ Et rien qu'un soir de pluie – Et la pluie dans ses cheveux – Et là-bas au loin/ il avance vers moi/ dans sa lumière à lui – Tu seras toujours là/sous la pluie/ Et ta main qui me fait signe – Car il pleuvait/ sur tes cheveux – Et jamais ta main ne m'a caressé les cheveux/ et pourtant elle le fait/ si souvent/ Je sens ta main dans mes cheveux/ Et je suis là au bord/ Je regarde ta main/ Je regarde ta main/ Je ne vois que le ciel obscur/ et la pluie/ sont ta main/ *Silence/* Je veux te tenir la main

Elle se promenait sur les quais – Elle a dû descendre vers le port/ se promener sur les quais – Elle se promenait sur les quais/ dans la pluie et le vent/ dans l'obscurité/ dans l'obscurité noire – Elle se promenait là-bas sur les quais/ dans l'obscurité/ seule/ dans la nuit – La nuit elle se promenait là-bas/ sur les quais/ dans l'obscurité/ dans le vent/ elle se promenait toute seule/ dans la pluie – Dans la nuit noire/ elle se promenait sur les quais/ seule/ dans l'obscurité

Et les vagues/ frappaient et frappaient contre les quais – Et l'eau/ Et les vagues/ Et les vagues qui frappaient/ *bref silence/* et frappaient

Cette recension partielle des multiples déclinaisons des motifs principaux permet, en outre, de souligner comment ceux-ci contribuent à l'homogénéité de la trame verbale en étant présents à l'intérieur du texte tout entier.

Enfin, nous observons que les motifs peuvent également être structurés autour d'une thématique. Ce dernier cas, que l'on pourrait nommer le « motif à thème », nous amène à relever la thématique du repos, reliée au motif « Et nous sommes allongés là/ et nous nous reposons », qui s'avère très importante dans *Variations sur la mort*. En effet, dans cette pièce, la quête du repos, où l'amour et la mort sont étroitement reliés, est fondamentale. C'est une quête qui ne cesse d'échapper aux personnages; en vérité, les corps des personnages aspirent à l'inactivité, à la délivrance d'eux-mêmes (« Maintenant/ depuis que je t'ai rencontrée/ je peux me reposer/ je peux dormir/ [...] » (*VM*, p. 123-124). En effet, s'ils trouvaient le repos, l'action et le dialogue seraient dépassés; le « conflit » disparaîtrait.

Citons finalement un dernier cas où une thématique, celle des allées et venues (qui rappelle d'ailleurs le mouvement d'avant-arrière), semble faire l'objet de nombreuses variations même s'il n'est pas possible, ici, d'identifier à coup sûr le point de départ de ces déclinaisons :

- Mais je suis venue
 - Viens maintenant
 - Il va bientôt venir
 - Ah/ mais te voilà
 - Où étais-tu?
 - Ça faisait si longtemps que tu n'étais pas là
 - Mais dis-le/ dis où tu étais/ Je me languissais de toi
 - Elle se languissait tellement de toi
 - Mais reviens vite
 - Mais te voilà/ Je suis contente de te revoir
 - Ça faisait si longtemps/ que je ne t'avais pas vue
 - Mais ça faisait si longtemps que je ne t'avais pas vue
 - Tu ne pourrais pas/ oui venir me voir/ venir voir ta vieille mère
 - Oui je me disais que j'allais juste passer/en coup de vent
 - Ça c'est gentil/ Ça faisait longtemps que je ne t'avais pas vue
-
- Tu ne veux pas t'en aller/ Je veux que tu t'en ailles
 - Tu veux que je m'en aille
 - Tu dois t'en aller
 - Et maintenant je dois m'en aller
 - Je devrais peut-être m'en aller
 - Mais maintenant je dois m'en aller
 - Il faut que tu reviennes
 - Tu reviendras
 - Tu ne veux pas rester/ Tu n'es presque plus jamais à la maison/ Il faut toujours que tu t'en ailles
 - Moi non plus je n'arrive pas/ en quelque sorte/ à m'en aller tout à fait
 - Je dois m'en aller
 - Non ne t'en vas pas/ J'ai peur
 - Non/ ne disparais pas
 - Il faut que je m'en aille tout de suite
 - Il faut déjà que tu t'en ailles/ tu viens juste d'arriver

- Mais il faut que je m'en aille/ tout de suite
- Il faudra revenir bientôt
- Si tu restes un peu
- Mais tu ne veux pas attendre un peu/ Il faut déjà que tu t'en ailles/ Tu viens juste d'arriver/ Tu ne veux pas attendre un peu/ reste encore un peu/ Il ne faut pas que tu t'en ailles/ On ne pourrait pas rester un peu ensemble
- Je ne reviendrai plus jamais
- Je m'en vais
- Je veux revenir⁸⁷

Bien que les répliques ne se suivent pas nécessairement dans le texte, la parenté que nous pouvons observer entre celles-ci, de même que leur récurrence dans l'œuvre, permettent au lecteur-spectateur de percevoir le déploiement d'une thématique plus subtile, celle des allées et venues, qui traverse l'ensemble de la pièce. Chaque vers donne ici l'impression d'entendre quelque chose qui a déjà été entendu, mais différemment. En effet, la reprise de séquences similaires qui viennent ponctuer le texte, à la manière d'un leitmotiv, fait en sorte que s'effectue une amplification des morceaux de textes précédents. De fait, la répétition n'est jamais répétition du même : un effet de creusement du mot se joue, c'est-à-dire que c'est à force d'être répété que le mot désigne. « La répétition fait non seulement surgir la chose, mais elle permet d'accéder à ce qui n'a pas de nom, à ce qui n'est pas étiqueté par la langue humaine.⁸⁸ », souligne Chénétier. Ainsi, la présence de ces motifs, reliés à la thématique des allées et venues, permet de rendre compte que les personnages, dans *Variations sur la mort*, semblent être prisonniers d'une forme d'immobilisme : ils demeurent soit constamment en attente de quelque chose (ou de quelqu'un), ou dans l'incapacité de mener à terme une action, si minime soit-elle.

Les motifs participent donc de cette impression de continuité extrême du texte, tout en générant un effet de ralentissement qui permet au lecteur-spectateur d'atteindre une certaine zone de la pensée, une forme de suspens de l'esprit où chaque réplique sonne comme

⁸⁷ Chaque tiret précède une réplique que nous avons prélevée à l'intérieur de la pièce *Variations sur la mort*. Elles sont donc indépendantes les unes des autres. Elles ont été choisies parce qu'elles représentent une des nombreuses déclinaisons reliées aux thématiques proposées. En raison de leur nombre, nous avons choisi de ne pas relever systématiquement l'ensemble des pages de référence.

⁸⁸ Marion Chénétier-Alev. *L'oralité dans le théâtre contemporain. op. cit.*, p. 276.

un métronome parfaitement régulier : une fois le mouvement enclenché, chaque réplique appelle la suivante.

Enfin, soulignons que la répétition-variation contribue, de par sa tendance vers l'infini, à donner un caractère d'étrangeté à *Variations sur la mort*. En effet, l'utilisation de ce procédé stylistique fait en sorte que Fosse parvient à éviter le dialogue au point de donner au langage le plus familier, une étrangeté. De fait, l'écriture est à tel point vidée de son contenu informatif qu'elle en devient presque abstraite. Nous verrons d'ailleurs plus loin que la distorsion de certaines situations d'énonciation renforce également cette impression (*infra* 3.3.2).

2.2.4 Ponctuation et silence

Le choix de traiter de la question de la ponctuation dans des pièces qui en sont presque entièrement dénuées peut sembler particulier. Or, la quasi absence de celle-ci dans les œuvres du corpus (voire même sa disparition totale dans *Variations sur la mort*) contribue non seulement, à l'instar de la répétition-variation, à donner un caractère d'étrangeté aux textes, mais joue aussi un rôle dans le façonnement de la diction intérieure de la pièce. En effet, pour prendre l'exemple de *4.48 Psychose*, on remarque que le débit peut être suggéré par l'abolition de toute ponctuation entre les mots. De même, bien que la présence des majuscules permette de proposer une élévation du volume sonore, tel que nous le verrons dans le passage sur la typographie des textes, il nous apparaît intéressant de mentionner qu'en dépit de celles-ci, la pièce se donne à lire comme un cri retenu. En effet, si les moments de crise sont rendus par la présence des majuscules (« VA TE FAIRE FOUTRE VA TE FAIRE FOUTRE VA TE FAIRE FOUTRE » (*PS*, p. 11) ou encore « JE REFUSE JE REFUSE JE REFUSE DÉTOURNE TON REGARD DE MOI » (*PS*, p. 22)), le texte surprend par l'absence de points d'exclamation alors qu'il se place pourtant explicitement sous le signe de l'interjection. Le lecteur ne peut donc manquer d'être frappé par la disparition de l'outil de ponctuation le plus expressif en anglais, comme en français.

Cette dernière particularité s'observe également dans le texte de Pliya où on dénote aussi l'absence complète du point d'exclamation, ce qui ne manquera pas de dérouter le lecteur en raison de l'urgence de la quête, des exhortations nombreuses et des confrontations verbales violentes qui se jouent dans ce parc.

Si 4.48 *Psychose* comporte dans l'ensemble très peu de marques de ponctuation – à l'exception du point d'interrogation – et que celle-ci va même jusqu'à disparaître tout à fait à la fin, à l'image du personnage qui se dissout en lui-même, on retrouve, dans *Cannibales*, l'usage récurrent de la virgule et du point final en fin de phrase. La pièce de Pliya permet, en outre, d'observer la présence de plus en plus marquée des points de suspension au fur et à mesure que le texte avance. En fait, sauf quelques exceptions où les points de suspension viennent se placer en fin de réplique, il est intéressant de souligner que ceux-ci remplacent, en quelque sorte, la mention didascalique « silence » (absente) en s'inscrivant dans la réplique qui devient une parole muette :

Martine : ...

Christine : Vous allez partir, Martine.

Martine : ...

Nicole : Elle va s'en aller, enfin.

Christine : Vous allez partir avec lui, avec votre fils.

Martine : ...

Nicole : Laissez-la s'en aller.

Christine : Il dort bien. Vous avez de la chance.

Martine : ... (CA, p. 47)

Si, dans un premier temps, cela démontre bien que les silences s'inscrivent dans la partition du texte, tout comme les pauses et autres soupirs sont indiqués à l'intérieur des mesures d'une pièce musicale, on remarque que c'est au fur et à mesure que la vérité éclate, soit leur rapport à la maternité, que la fréquence d'utilisation des points de suspension augmente de façon manifeste. Par exemple, lorsque l'avortement subi par Nicole est dévoilé, le silence de celle-ci n'est plus simplement perceptible à travers l'écoute de la pièce, mais bien inscrit, à l'aide des points de suspension, à l'intérieur même du corps du texte. Il en va de même lorsque le voile est levé sur les mensonges de Martine et de Christine; lorsque la vérité à leur sujet surgit, celles-ci réagissent par une parole faite de silence. Les femmes deviennent donc tour à tour troublées, vulnérables, et c'est lorsque le projecteur se tourne vers un autre personnage qu'elles reprennent possession de la parole en attaquant à leur tour.

Le silence occupe également une bonne part de la pièce de Fosse. Effectivement, dans la pièce de l'auteur norvégien, le point de vue habituel sur la langue est inversé, c'est-à-dire que le silence devient premier et que la langue a comme fonction de le mettre en relief. En vérité, le silence participe au flux continu des textes de Fosse. En effet, le continuum linguistique engendré par l'entrelacement des motifs n'est en aucun temps interrompu par les plages de silence et ne fait qu'un avec elles:

La femme âgée/ Tout a disparu/ Et il n'en reste rien/ Et pourtant/ oui/ bref silence/ oui c'est là/ sous une autre forme/ en quelque sorte// L'homme âgé/ C'est/ il s'interrompt// La femme âgée/ Il ne faut pas rester là comme ça// L'homme âgé/ Non/ Silence// La femme âgée/ Moi non plus je n'arrive pas/ en quelque sorte/ à m'en aller tout à fait/ Silence (VM, p. 142-143. Nous soulignons)

La langue est donc en quelque sorte le prolongement du silence, voire même son approfondissement. Ainsi, plutôt que de transmettre un contenu au lecteur-spectateur, le dernier extrait travaille, de par la vacuité de son propos, à faire ressortir cette « autre chose » à laquelle tous les deux, l'homme et la femme, semblent être à l'écoute. Les personnages nous apparaissent être captifs : malgré la volonté – faiblement exprimée – de « ne pas rester là comme ça », il est manifeste que quelque chose semble les maintenir dans une forme d'immobilisme. Cet extrait met donc en scène deux personnages qui semblent être dans un

état d'attente, tendus vers quelque chose, d'où l'impression que ce sont les voix qui viennent briser le silence et non l'inverse. Effectivement, dans cette pièce, les silences précèdent et commentent la voix.

Aussi, encadrées par le silence, et répétées à la façon d'une basse continue, les répliques de Fosse sont travaillées de manière à amplifier le champ de perception du lecteur-spectateur : le moindre détail prend du volume, la perception s'aiguise. À chaque phrase ou vers, on entend ce que l'on a déjà entendu, mais différemment. Nous avons d'ailleurs déjà eu l'occasion de développer cet aspect précédemment (*supra* 2.2.3).

Nous voudrions maintenant attirer l'attention du lecteur sur le cas des interruptions que l'on retrouve dans le texte. Par interruption, nous entendons une réplique qui serait interrompue par celui-là même qui la prononce. Ces interruptions, très fréquentes dans le texte, ancrent le drame dans une part d'innommable, dessaisissent le personnage et l'enveloppent dans le silence, ne permettant ainsi jamais au lecteur-spectateur d'atteindre ce qui anime réellement les locuteurs : « Et ça s'échappe/ et ça disparaît/ et/ elle s'interrompt » (*VM*, p. 123). Le contenu déceptif de ces répliques fait revenir les échanges à leur point de départ, alors que, pris dans un continuum d'écriture, le dialogue se poursuit. On revient donc ici à cette idée de mouvement d'avant-arrière. Ainsi, ces interruptions, cette incomplétude, empêchent le lecteur-spectateur de fixer un sens définitif au drame.

Dans un autre ordre d'idées, notons finalement que les durées prescrites des silences (*bref silence, silence*), bien que non quantifiables, donnent des indications supplémentaires sur le rythme de la pièce, sur l'étirement du texte.

Enfin, notons que les silences, chez Fosse, tout comme nous l'observerons aussi chez Kane, s'expriment également à travers la typographie de l'œuvre, élément que nous étudierons plus loin dans ce chapitre (*infra* 2.2.5). Mais avant, il faut souligner le rôle primordial que joue le silence dans 4.48 *Psychose*.

Ainsi, la convocation des voix, dans la dernière pièce de Kane, repose sur un envahissement progressif du silence duquel elles semblent issues et vers lequel elles sont destinées à retourner. La didascalie liminaire « *Un très long silence.* » (PS, p. 1) donne d'ailleurs l'impression que la parole semble avoir du mal à émerger de celui-ci.

Les silences, à l'intérieur de *4.48 Psychose*, ont donc une fonction essentielle dans la pièce, à la fois de mise en valeur des contrastes et des changements de registre et de rythme, et de support de la tension. On distingue deux formes de silence dans le texte : les silences écrits (sous forme de didascalies) et les blancs typographiques. Si les premiers interviennent uniquement dans les phases de dialogue, les blancs typographiques, pour leur part, remplissent cette fonction dans toutes les autres séquences, la plus expressive à cet égard étant la dernière, où la page finale n'est plus qu'un blanc, à l'exception des deux phrases y figurant.

Cela dit, les silences didascaliques, ponctuant les dialogues, ne modifient pas la situation d'énonciation : l'échange se poursuit, bien qu'il révèle toujours plus sa nature de dialogue de sourds. De plus, ils s'opposent à la parole, manifestant que celle-ci est effectivement extériorisée. À l'inverse, les blancs typographiques rendent plus sensibles les ruptures d'énonciation et la diversité des types de phrases en isolant les unités textuelles les unes des autres :

vous êtes en train de me casser

Parlez
Parlez
Parlez

dix mètres de piste d'échec
détourne ton regard de moi

Mon combat final

Pas un ne parle (PS, p. 37)

Ce type de passage laisse planer le mystère quant au statut du fragment : est-ce une parole mentale ou une parole proférée? Les blancs typographiques suggèrent donc le déchirement du sujet entre différentes instances de discours.

Par ailleurs, les blancs typographiques engendrent une tension importante à l'intérieur de la pièce, à savoir que le lecteur perçoit, plus la pièce avance, l'évanouissement progressif de la parole (perte du pouvoir de langue), mais aussi, paradoxalement, un mode d'expression qui tente d'articuler cette perte afin d'en extraire le sens.

Enfin, il est à noter que la disposition typographique générale de *4.48 Psychose* ne vise pas à produire un effet de remplissage de l'espace mental (et scénique) par la parole comme le feraient certaines autres dramaturgies contemporaines (par exemple Pliya, avec *Cannibales*). Au contraire, cette impression de silence qui entoure les répliques dans le texte de Kane (comme c'est aussi le cas chez Fosse) fait en sorte que chaque syllabe semble désormais compter, ce qui confère à la profération des répliques un enjeu particulier. En effet, l'espace autour des mots (les blancs typographiques) leur donne à la fois plus d'importance et de vulnérabilité.

2.2.5 La disposition graphique

Tel que nous l'avons souligné lorsque nous avons abordé la dimension poétique des œuvres du corpus, certaines des pièces à l'étude, *4.48 Psychose* de Kane constituant l'exemple par excellence, permettent, de par la typographie employée ainsi que par la disposition graphique du texte, d'introduire un rythme visuel à l'œuvre et de suggérer la diction intérieure du texte. De plus, la disposition graphique de celui-ci, dans la pièce, offre une ouverture sur le devenir scénique de l'œuvre, l'écriture induisant d'ores et déjà une « mise en scène » de la parole.

Ainsi, dans *4.48 Psychose*, le drame se joue véritablement sur le plan visuel; l'éclatement typographique fait entendre la diversité des voix qui s'affrontent dans ce drame mental de « l'âme divisée ». Dès lors, la formule laconique de Kane devient lumineuse : « Rien qu'un mot sur une page et il y a le théâtre » (*PS*, p. 9).

De façon encore plus tangible que dans les autres pièces du corpus, la forme, dans *4.48 Psychose*, est donc évocatrice du propos, c'est-à-dire que l'auteure présente une forme qui fait sens, qui est remplie de significations. La disposition typographique de cette pièce, écrite comme un poème, donne littéralement à *voir* la parole sur la page. On peut d'ailleurs tisser un lien entre cette disposition typographique et celle de *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*⁸⁹ de Mallarmé, c'est-à-dire que dans les deux cas, celle-ci renforce l'impression d'un agencement des voix en fonction de leur volume, de leurs intonations, de leur rythme et de la plus ou moins grande obscurité du lieu cérébral d'où elles paraissent provenir. Marion Chénétier précise que le lecteur a ainsi « l'impression que la mise en page rend manifeste les lieux successifs du cerveau d'où « ça » parle, qu'elle met en évidence la spatialisation des voix qui se font entendre dans notre tête⁹⁰ ».

Ainsi, les marques visuelles présentes (on entend par là toute la disposition graphique, l'emploi des majuscules, etc.) à l'intérieur du texte témoignent entre autres de l'état du personnage. Par exemple, dans *4.48 Psychose*, à mesure que l'on avance vers la fin de la pièce, les répliques sont de plus en plus espacées. Cette disposition rend compte de l'effondrement progressif du personnage. À ceci, on peut également ajouter la raréfaction du langage, phénomène qui s'observe lui aussi par la typographie qui, en isolant les mots, exhausse chacun de ceux-ci dans leur matérialité. De cette extrême concision, on retient donc l'illusion que le sujet se raccroche aux mots comme à la seule chose qui le maintienne en vie. De même, on remarque non seulement un espacement grandissant entre les mots, mais aussi que la langue va elle aussi en s'appauvrissant :

⁸⁹ Stéphane Mallarmé. « Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard », dans *Œuvres complètes; édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal*, t. 1. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris, Éditions Gallimard, 1998, p. 365-387.

⁹⁰ Marion Chénétier-Alev. « La subversion des formes dans *4.48 Psychose*, ou l'invention d'un objet dramatique problématique », dans *L'Annuaire théâtral*, no 38, 2005, p. 69.

Regardez-moi disparaître
regardez-moi

disparaître

regardez-moi

regardez-moi

regardez (*PS*, p. 38)

Cet exemple, tiré de l'avant-dernière page de la pièce, témoigne donc du fait que le texte reflète, dans sa structure globale, un mouvement de disparition, dont les chiffres, comme nous avons pu l'observer plus haut dans ce chapitre, offrent une synthèse dramatique.

En plus de donner des indications sur l'état du personnage, la mise en page orchestrée par Kane donne aussi à voir les éléments d'une diction suggérée. Par exemple, la présence des majuscules peut donner l'indication du volume sonore à utiliser :

DEMANDEZ.

MOI.

POURQUOI. (*PS*, p. 12)

On remarque par ailleurs, dans ce cas, la présence du point qui s'installe entre chacun des mots de cette courte réplique, renforçant ici le caractère impératif de cette phrase qui apparaît plus comme un ordre lancé à un interlocuteur que comme une simple demande. Parmi d'autres exemples, on pourrait noter que le fait qu'un mot soit écrit en italique, à l'intérieur d'une réplique, peut suggérer de mettre un accent sur celui-ci : « Pourquoi vous ne me demandez pas *pourquoi?* / *Pourquoi* je me suis tailladé le bras. » (*PS*, p. 12). Enfin, on retrouve aussi la présence de parenthèses à l'intérieur d'un soliloque : « Je n'imagine pas/

(clairement) » (*PS*, p. 16), ce qui laisse entrevoir une double articulation de l'intériorité du personnage, c'est-à-dire qu'à l'intérieur de son drame mental, celui-ci viendrait en quelque sorte commenter son propos déjà fortement intériorisé. Par ailleurs, il est difficile ici de ne pas souligner le caractère ironique du terme « clairement » à l'intérieur du brouillard dans lequel les voix plongent à la fois le personnage et le lecteur-spectateur.

Enfin, la mise en page est parfois également caractérisée par des retours à la ligne, ou encore des répliques disposées selon deux colonnes parallèles :

Comment j'arrête?	
Comment j'arrête?	
Comment j'arrête?	
Comment j'arrête?	
Comment j'arrête?	Une dose de souffrance
Comment j'arrête?	Poignarde mes poumons
Comment j'arrête?	Une dose de mort
Comment j'arrête?	Me tord le cœur

Je vais mourir
pas encore
mais c'est là

S'il vous plaît...
Argent...
Épouse...
Tout acte est un symbole
dont le poids me broie

Des pointillés sur la gorge
À DÉCOUPER

NE LAISSEZ PAS ÇA ME TUER
ÇA ME TUERA ET ME BROIERA ET M'ENVERRA EN
ENFER (*PS*, p. 20-21)

D'autre part, le rythme visuel de l'œuvre permet d'entrevoir, dans l'écriture de Kane, une empreinte sonore, soit celle d'un corps en dissolution. La disposition du texte sur la page, ce que Sandrine Le Pors, dans son ouvrage *Le théâtre des voix*, nomme, de façon très juste, la « radio-graphie⁹¹ » des voix, permet donc non seulement de témoigner du présent du sujet, mais aussi du passé de l'être grâce à ces superpositions et autres indications typographiques qui font entendre cette polyphonie intérieure du personnage. « Et c'est ça le rythme de la folie » (*PS*, p. 21), écrit Kane dans *4.48 Psychose*.

Nous rappellerons enfin l'importance des nombreux blancs typographiques dans le développement dramatique de la pièce, tel que nous l'avons observé dans le passage portant sur le silence comme composante du rythme. À ce propos, il apparaît également pertinent de souligner combien l'omniprésence du silence dans *Variations sur la mort* témoigne lui aussi de la disposition graphique employée par Fosse. En effet, la typographie adoptée découpe les répliques en vers libres et isole progressivement les mots jusqu'à n'en laisser plus qu'un sur la ligne. En voici un exemple :

L'HOMME ÂGÉ

Oui nous

il semble vouloir raconter, mais hésite

oui nous

nous

oui

bref silence

nous

oui nous nous sommes dit

que peut-être

oui que nous allions peut-être vivre ensemble (*VM*, p. 172)

Ainsi, en isolant parfois à l'extrême les mots, Fosse freine la lecture et entoure les phrases d'une densité de silence qui se lit immédiatement sur la page. Effectivement, le découpage

⁹¹ Sandrine Le Pors. *Le théâtre des voix*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 48.

des phrases en unités très brèves met en évidence, typographiquement, l'importance du blanc, et par conséquent la rareté de la parole.

Aussi, notons que l'importance de la dimension visuelle, dans l'écriture dramatique de l'auteur norvégien, s'incarne également par la présence des majuscules qui participent à la rythmique visuelle en permettant de regrouper des segments et d'indiquer la respiration du texte. Effectivement, puisqu'il y a absence de ponctuation dans *Variations sur la mort*, les majuscules confèrent un rythme aux répliques et séparent, dans cette écriture très fragmentée, les moments où l'acteur peut enchaîner deux syntagmes des moments où ceux-ci pourraient être disjoints par une pause. C'est donc ainsi qu'est suggéré le rythme des fragments, soit hachuré, soit lié, comme on l'observe dans cette réplique : « On a habité/ oui dans combien d'endroits/ est-ce qu'on a habité/ Il y en a pas mal/ en tout cas » (*VM*, p. 113).

Mentionnons enfin que cette typographie, chez Fosse, adjointe à une vacuité des propos, une syntaxe élémentaire, un vocabulaire simple et une absence de ponctuation, confère au texte une dimension proche de celle de l'abstraction dans laquelle s'enfonce le personnage.

Finalement, nous compléterons cette analyse de la dimension visuelle des œuvres du corpus en relevant la rupture nette qui s'effectue entre les textes de Kane et de Fosse et celui de Pliya. En effet, si nous comparons la construction de *Cannibales* à celle des deux autres pièces de notre corpus, on ne peut que remarquer que celle-ci ne fait pas l'objet d'un traitement particulier. Ici, pas de disposition typographique qui surprend. Effectivement, l'enchaînement des répliques de *Cannibales* est continu et de facture beaucoup plus classique. De fait, ce qui distingue cette pièce des autres textes dramatiques est davantage la longueur étonnante de la majorité des répliques; les mots sont serrés sur la page qui ne contient aucun blanc typographique, si ce ne sont des marges du texte.

2.3 Manifestations du langage et effet de sens

2.3.1 Pluralisation du sens et rhizome

L'analyse de la temporalité discursive des œuvres du corpus a donc permis de mettre en lumière les différentes possibilités rythmiques et sonores du langage. De même, nous avons été en mesure de constater que les différents procédés stylistiques employés par les auteurs amènent le lecteur-spectateur à faire une expérience du temps particulière et à *ressentir* celle-ci. De fait, le rythme, comme condition de l'*esthesis*, permet l'appréhension du déploiement signifiant d'une œuvre; le sens se retrouve ancré dans l'expérience perceptive et cognitive vécue par le sujet.

C'est ainsi que le rythme, en tant que dynamique temporelle et relationnelle des unités de sens, a donc à voir avec le « sensible » de la poésie, tel que nous l'avons étudié plus tôt dans ce chapitre (*supra* 2.1), celui-ci se faufilant à travers l'organisation des ressources du langage. De même, ces composantes sensibles qui entrent en jeu dans la réception d'un texte, qu'elles soient d'ordre sémantique, phonologique ou graphique, participent non seulement de l'organisation du sens d'un discours, mais aussi de la pluralisation de celui-ci en occupant un rôle fondamental dans la tension entre continu et discontinu.

Il apparaît donc, les précédentes analyses ayant contribué à le démontrer, que la disposition, dans le mouvement, des unités de sens, fonde cette expérience temporelle que le lecteur-spectateur éprouve; à l'instar du rythme, dynamique signifiante en perpétuel déplacement, celui qui est confronté à l'œuvre poétique doit constamment se réajuster, trouver un nouvel équilibre qui, dès qu'il est atteint, est rompu à nouveau. Le lecteur-spectateur ne *reçoit* pas une expérience; il y participe.

Ces dernières considérations permettent ainsi de souligner que le mouvement incessant des unités dans le discours multiplie les relations entre celles-ci et, par le fait même,

pluralise le sens de l'œuvre. À cet égard, l'exemple de notre corpus est probant. Nous relevons ici quelques cas.

Dans un premier temps, il s'agit de rappeler l'importance du phénomène de la répétition. En effet, nos analyses nous ont permis d'observer, notamment par le biais du ressassement, que celle-ci, une fois introduite dans le dialogue, a pour effet de développer une temporalité du flux continu (mots repris en boucle) ou du fragment (mots qui reviennent par intervalle), deux temps qui ont en commun un refus d'un commencement ou d'une clôture de l'échange. Ainsi, plutôt que de faire du dialogue un écoulement sans fin, la répétition nous permet d'en apprendre par la différence infinie, c'est-à-dire que même redite, une pensée ne se répète pas; l'intonation apporte toujours une variation, ce qui entraîne la multiplication du sens. D'ailleurs, faut-il le rappeler, la notion de rythme, chez Meschonnic, sous-tend nécessairement l'idée du retour, mais non plus dans une vision métrique du retour à l'identique. De fait, les variations fluantes que l'on retrouve dans les œuvres du corpus entraînent des ressemblances qui produisent des différences. Aussi, il faut voir comment les retours, dans les textes à l'étude, sont non seulement fréquents, mais également imprévisibles. Cette conception de la répétition instaure donc une temporalité subjective où elle n'est pas un redoublement du passé, mais une transformation constante : « Glissement du je, le rythme est un présent du passé, du présent, du futur. Il est et n'est pas dans le présent. Il est toujours un retour.⁹² ».

Dans un même ordre d'idées, mentionnons que la répétition-variation, et plus spécifiquement lorsqu'elle se déploie par l'entremise des motifs dans une œuvre donnée, génère elle aussi un mouvement de transformation et incidemment, une multiplication des rapports entre les éléments du discours qui varient, se repositionnent les uns par rapport aux autres et débordent les uns sur les autres. À ce titre, rappelons les nombreuses déclinaisons empruntées par les motifs dans *Variations sur la mort* de Fosse, de même que leur enchaînement très serré pouvant laisser entrevoir que chacun d'eux peut devenir le point de départ d'un nouveau motif. Nous avons d'ailleurs signalé, au moment d'analyser ce procédé

⁹² Henri Meschonnic. *Critique du rythme. op. cit.*, p. 87.

stylistique, une proximité entre celui-ci et la notion de rhizome, développée par Deleuze. Voyons maintenant comment ce rapprochement nous semble opérer.

C'est ainsi que nous retrouvons, dans les principes de connexion, d'hétérogénéité et de multiplicité du rhizome, des similitudes avec la prolifération des motifs dans la pièce de Fosse. De fait, le rhizome constitue un système non hiérarchique, un ensemble désordonné de racines souterraines pouvant proliférer à l'infini et dans toutes les directions : il connecte un point quelconque avec un autre point quelconque. Il apparaît donc tel un agencement où se métamorphose la fable :

Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes.⁹³

Le rhizome est donc un réseau complexe, distinct de l'arbre, par exemple, où les différentes parties convergent afin de former un tout cohérent. Au contraire, il s'apparente à une composition d'ordre polyphonique où les éléments en présence s'attachent et se détachent sans cesse, où les unités discontinues de l'œuvre sont continuellement affectées les unes par les autres, générant un mouvement en perpétuel devenir.

Aussi, au lieu de points et de positions stables, la répétition trace des réseaux de lignes dont la « ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature⁹⁴ ». Ainsi, à l'image de la ritournelle, telle que théorisée par Deleuze sur le plan musical, les motifs qui se répètent, dans la pièce de Fosse, dégagent une force centripète, laquelle, paradoxalement, pousse ailleurs et génère de nouveaux agencements. Dès lors, la répétition-variation, plus qu'un simple procédé visant à maintenir une impression de continuité dans le texte, nous semble octroyer à l'œuvre une tendance vers l'infini.

⁹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Rhizome introduction*. Paris, Éditions de Minuit, 1976, p. 23.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 61-62.

Enfin, pour clore ce passage sur la pluralisation du sens, nous pourrions également souligner le caractère d'inachèvement de certaines répliques pour témoigner d'une propension des auteurs à privilégier la suspension ou l'irrésolution. En effet, les nombreuses interruptions volontaires de la parole et l'incomplétude des phrases dans *Variations sur la mort*, de même que l'omniprésence des points de suspension dans *Cannibales* appellent aussi une certaine ouverture vers le sens, c'est-à-dire que cette dynamique, en poésie, déborde parfois la phrase proprement dite, ce qui ouvre le champ de l'infini.

2.3.2 Interprétation phénoménologique

Nous avons abordé ce chapitre avec l'idée de défendre le postulat selon lequel le texte peut être envisagé comme un mode d'expérience temporelle et perceptive. En effet, il nous a semblé que la pratique poétique de nombreux auteurs modernes cherche à lire le langage à la manière d'un « corps du sens⁹⁵ », c'est-à-dire à poser un conditionnement réciproque de la sensibilité et de la signification.

Ainsi, l'hypothèse formulée par Merleau-Ponty, dès la *Phénoménologie de la perception*⁹⁶, d'une relation entre l'affect et le signe qui l'exprime, nous apparaît trouver une résonance avec nos considérations de recherche. En effet, le philosophe reconnaît que le corps est une condition permanente de l'expérience, et qu'il est constituant de l'ouverture perceptive au monde et à son investissement. De même, le langage, à suivre Merleau-Ponty, est corps en ceci qu'il est *circulation* d'un dedans à un dehors :

La parole est partie totale des significations comme la chair du visible, comme elle, rapport à l'Être à travers un être, et comme elle, narcissique, érotisée, douée d'une magie naturelle qui attire dans son réseau les autres significations, *comme le corps sent le monde en se sentant*. [...] si la parole, qui n'en est qu'une région, peut être aussi l'assise

⁹⁵ Nicolas Castin. *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 92.

⁹⁶ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Éditions Gallimard, 1945, 531 p.

du monde intelligible, c'est parce qu'elle prolonge dans l'invisible, étend aux opérations sémantiques, l'appartenance du corps à l'être et la pertinence corporelle de tout être qui m'est une fois pour toutes attestée par le visible, et dont chaque évidence intellectuelle répercute un peu plus loin l'idée.⁹⁷

La perception, dans l'optique phénoménologique, se donne donc comme une intelligibilité à l'état naissant, dont la parole se laisserait saisir comme la prolongation signifiante. À cet effet, nous nous permettons de faire ici une parenthèse pour souligner qu'à l'instar de Meschonnic, Merleau-Ponty soutient qu'il est impossible de dissocier la parole de la pensée : « en réalité, écrit-il, elles sont enveloppées l'une dans l'autre, le sens est pris dans la parole et la parole est l'existence extérieure du sens⁹⁸ ». C'est ainsi que l'on pourrait d'ailleurs, de façon plus générale, comprendre l'analyse du *style* comme forme existentielle du sens.

Aussi, nous voyons se dessiner, à travers ces remarques, un rapport entre les manifestations de la poésie que nous retrouvons dans les œuvres de notre corpus, et l'effet que celles-ci engendrent chez le lecteur-spectateur en rendant possible un *autre* mode d'appréhension du réel. Nous citons à nouveau l'exemple de la pièce *Variations sur la mort* où l'effet de ralentissement, conjugué au ressassement, confère à l'œuvre un caractère abstrait. En effet, nous avons vu, entre autres, comment cette impression d'enfoncement par la parole faisait non seulement en sorte d'amener le lecteur-spectateur à partager l'état ressenti par le personnage, mais aussi de le plonger dans un autre état de conscience. Vincent Rafis, auteur d'un ouvrage sur le théâtre de Fosse, en témoigne :

[...] l'inlassable scansion des mêmes termes énuclée aussi leur contenu sémantique et perturbe la mise en place structurée d'un quelconque schéma rationnel en maintenant le lecteur-spectateur dans un rapport à la phrase qui, comme dans l'hypnose, peut ouvrir la voie d'une *autre réalité* perceptive.⁹⁹

⁹⁷ Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 158.

⁹⁸ Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. *op. cit.*, p. 212.

⁹⁹ Vincent Rafis. *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*. Dijon, Les presses du réel, 2009, 175 p. 95-96.

Dès lors, devant l'écriture minimaliste et les procédés stylistiques employés par le dramaturge norvégien, la question n'est donc pas, pour le lecteur-spectateur, de déterrer un sens enfoui, ou de comprendre et interpréter, mais d'être attentif à ce qui se donne, ceci lui permettant de s'approcher, peu à peu, de l'innommable, de l'inconnu. De même, comme le souligne Nicolas Castin :

Cet « autre », transcendant ou immanent, qui se donne au poète dans sa traversée du monde, ce sera au poème de le suggérer, de le reconvoquer au moyen de ce qui lui est le plus propre, le *langage*, la communication linguistique. Entre la conscience poétique et le corps du monde qu'elle éprouve, se situe l'espace médiat et essentiel de la chair des mots.¹⁰⁰

Ainsi se pose ici le pont entre une émotion et une signification, soit dans le langage en tant que *structuration* d'une chair signifiante. En d'autres termes, tel que le formule Rafis :

[...] le mot agit sur la sensibilité au-delà même de sa signification, par la représentation mentale menant à une connaissance intuitive; le trope est ainsi le berceau immanent, prélogique, de la sensation.¹⁰¹

C'est donc de cette chair des mots, en tant que matière sensible, dont il sera question dans le prochain chapitre. En effet, il s'agira de voir comment la parole peut déplacer le drame pour le situer au cœur même du langage.

¹⁰⁰ Nicolas Castin. *op. cit.*, p. 88.

¹⁰¹ Vincent Rafis. *op. cit.*, p. 95.

CHAPITRE III

LE DRAME AU CŒUR DU LANGAGE : LE RÔLE DE L'ORALITÉ

Ce qui est étrange, c'est que, de la bonne littérature écrite, montait une voix qui n'était pas orale, qui ne disait rien de précis, qui était là, seulement, comme quelque chose que l'on pouvait entendre, comme une parole sans paroles qui venait de loin.

Jon Fosse, *Voix sans paroles*

3.1 L'oralité

Nous avons été en mesure d'observer, à travers les analyses que nous avons menées au fil des pages précédentes, qu'en réponse à la crise du drame que nous avons évoquée au tout début de ce mémoire, des pratiques s'opposant à ce qui est ressenti comme une impasse du sens se développent grâce au déploiement de toutes les ressources verbales propres à diffracter le sens et à l'ancrer de nouveau dans l'expérience sensible.

De fait, alors que la fiction ne semble plus soutenir l'action dramatique et que les personnages et les dialogues s'effacent progressivement, comme dans les pièces du corpus, la notion de l'oralité, parce qu'elle sollicite émotionnellement le lecteur-spectateur, apparaît comme une voie possible de la réinvention du dramatique. En effet, la prise en compte de

l'oralité du langage semble offrir la possibilité au texte dramatique de retrouver son efficacité, notamment grâce à un travail sur le rythme qui permet, entre autres, d'investir la chair des mots. Aussi, il s'opère un déplacement du drame qui ne prend plus racine dans l'action, mais bien à l'intérieur du langage.

Ainsi, ces « voix de l'écriture¹⁰² » que sont celles de Fosse, Kane et Pliya se veulent toutes agissantes et performatives, et travaillent à faire du spectacle de la parole l'objet du drame. Par conséquent, le concept de l'oralité, tel qu'il est défini par Marion Chénétier, conduit à l'idée d'une corporalité du texte, ce qui rejoint ici la pensée de Meschonnic. En effet, rappelons que celui-ci défend une conception du rythme qui envisage l'oralité de l'écriture comme étant une intégration du discours dans le corps, et du corps dans le discours.

Certes, étudier l'oralité non pas du point de vue de la représentation, mais bien de l'écriture, pose d'ores et déjà une certaine ambiguïté. La nécessité de distinguer « oral » et « oralité » s'impose donc rapidement. À cet effet, Chénétier remarque que parmi les différentes acceptions de l'oralité au fil du temps, le concept a migré de l'idée de prononcer à haute voix à une notion relevant plutôt d'une certaine manière de s'exprimer. L'auteure départage donc les deux termes en les opposant, chargeant le premier de désigner l'ensemble des productions de la voix et réservant le second au champ des manifestations écrites. Ainsi mise à jour, la notion d'oralité ne se limite donc plus à la sphère de la bouche ou du « parlé » :

La lecture aurait peut-être ainsi cet avantage sur la diction orale du texte de faire ressortir l'architecture rythmique et prosodique constitutive d'un aspect de l'oralité de l'écrit, tandis que l'oralisation rendrait plus sensible par exemple la dramaturgie des voix, ou la musicalité de telle écriture.¹⁰³

¹⁰² Nous reprenons ici l'expression du dramaturge norvégien Jon Fosse qui évoque une « voix de l'écriture » non saisissable de façon sémantique, mais qui renvoie à l'idée d'une forme et d'un rythme : « C'est une voix muette. Une voix qui parle en se taisant. Il s'agit d'une voix qui, en quelque sorte, vient de tout ce qui n'est pas dit [...] ». Voir Jon Fosse, « Voix sans paroles », dans *LEXI/textes*, no 4, Paris, Théâtre National de la Colline, L'Arche, 2000, p. 222.

¹⁰³ Marion Chénétier-Alev. *L'oralité dans le théâtre contemporain. op. cit.*, p. 14.

En posant ceci, l'auteure affirme non seulement la matérialité du texte en mettant l'accent sur la dimension rythmique de la langue et sur la sonorité de la parole, mais évacue également la question de la voix en la distinguant complètement de la notion d'oralité. En effet, Chénétier soutient que l'oralité est ce qui vient pallier l'absence de voix dans le texte. Par conséquent, en postulant que l'oralité fait contrepoids à la perte que constitue, sur la page, la disparition du corps, c'est-à-dire le support physique de l'énonciation dont la présence constitue un élément essentiel dans la constitution et la transmission du sens, Chénétier définit ainsi ce qui relève du domaine de l'oralité :

[...] l'ensemble des procédés grâce auxquels un texte produit son mode d'énonciation spécifique, et par lesquels il le transmet au lecteur, modelant ainsi son appréhension du texte et l'engageant dans une expérience d'habitation singulière de la langue.¹⁰⁴

La voix ne s'avère donc pas être une condition nécessaire de l'oralité. Néanmoins, Chénétier précise encore :

[Le texte] n'acquiert d'existence à nos yeux, et à nos oreilles, qu'accompagné de ce murmure mental, de ces fantômes de sons qui surgissent aussitôt que nous ouvrons le livre, et qui s'ordonnent d'une manière unique, correspondant à la parole singulière de l'auteur, et à la perception, non moins singulière, du lecteur.¹⁰⁵

Cette parole implique une *habitation* personnelle de la langue, au sens que lui donne Saussure, sans pour autant suggérer la texture d'une voix. La spécificité de cette parole ne pouvant advenir que dans la littérature, c'est donc dire que l'oralité ne peut se passer du support de l'écrit en ceci que seule l'écriture a le pouvoir de fixer et de rendre ainsi perceptible cette parole, à la fois individuelle et singulière, dans ses variations infimes et dans sa cohérence globale, thématique et stylistique.

Il apparaît donc que l'oralité, telle une parole qui traverse l'ensemble du texte, se manifeste sous la forme bien réelle d'un phrasé, ou plus précisément à travers le souffle que

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 502.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 52.

constitue le rythme, tel que l'entend Meschonnic lorsqu'il précise la part du corps dans l'avènement de l'oralité à l'écrit. En envisageant ainsi ce rapport de la parole au corps, nous pouvons donc supposer que les auteurs de notre corpus font de l'oralité l'enjeu de leur activité d'écrivain en proposant des textes qui cherchent à faire entendre une parole qui tend à s'exprimer sans l'intermédiaire de la fiction. De fait, en parlant de l'écriture de certains auteurs contemporains, Chénétier remarque :

L'écriture d'une pièce cherche moins à rendre compte d'une vision du monde par le biais d'une intrigue qu'à devenir le lieu où expérimenter et vivre notre rapport au monde et au sens.¹⁰⁶

Nous observons donc que l'oralité, définie par la trace laissée par le corps dans la langue quand la voix s'en absente, donne ainsi à la matérialité de la langue un rôle décisif dans la constitution du sens et par le fait même, nous semble s'avérer essentielle à la poursuite de notre recherche.

3.2 Le caractère organique du langage

3.2.1 Le texte comme un matériau sonore : l'influence de Stein

Nous avons eu l'occasion, au chapitre précédent (*supra* 2.2), d'étudier comment le rythme, grâce à l'ensemble des moyens stylistiques mis en œuvre dans les textes, permettait à un mode d'énonciation d'être encodé dans une écriture, de manière à être transmis au lecteur-spectateur. C'est ainsi que nous avons pu observer que certains auteurs contemporains, à commencer par les écrivains des pièces de notre corpus, travaillent le langage comme un matériau sonore et privilégient la corporalité de l'écriture au contenu apparent des répliques.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 503.

Il apparaît alors que la seule profération serait dotée du pouvoir de susciter les choses devant le spectateur. Envisagées dans leur rapport au récepteur, les écritures contemporaines miseraient donc sur le tissu sonore dont le rythme serait la voie par laquelle seraient révélés les différents mouvements de la pensée. En effet, en partant du principe qu'il y a un mouvement à l'intérieur du texte (Meschonnic), le rythme et le souffle deviennent des inscriptions de la parole dans le corps. Ainsi, toute parole rythmique est une parole sensible, et ce corps du texte s'adresse au corps du spectateur. Cela est notamment rendu possible grâce à la plasticité du son, c'est-à-dire à la présence qu'il a tout en étant immatériel. Le son renvoie donc à quelque chose de psychique, et le poids des mots fait résonner le rythme:

En relation à l'espace et au corps, au silence et au bruissement, à l'instant et au temps, la trace sonore se dispose en couches, se manie comme texture et s'inscrit avec la précision extrême d'un texte ouvert, complexe et fléché en de multiples directions – libre.¹⁰⁷

En s'additionnant, les couches sonores font appel à notre mémoire : le référent de la signifiante devient donc le corps de chaque spectateur, rendant dès lors la sensation inoubliable. Le rythme révèle donc que les mots ne désignent pas les choses, et que le langage comporte une dimension matérielle et mobile.

À cet effet, il convient de souligner à quel point la réflexion de Gertrude Stein est fondatrice, en ce sens où sa pièce-paysage, évoquée plus haut (*supra* 1.1.2), permet d'envisager « les mots et les phrases comme des matériaux sonores au service d'une architecture rythmique offerte à l'œil et à l'oreille¹⁰⁸ ». Effectivement, les répliques, chez Stein, sont évidées de leur fonction sémantique de transport d'un sens et les mots sont utilisés comme des objets, des matériaux sonores inscrits dans des constructions rythmiques. Nous pouvons par exemple penser à son texte *Le monde est rond*, où la parole est organisée selon un dispositif poétique qui fonctionne par « associations d'idées, répétitions de structures

¹⁰⁷ François Bayle. « Musique acousmatique », dans Louise Poissant (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, t. 2, Québec, PUQ, 1995, p. 112.

¹⁰⁸ Alice Folco et al., « Ce que voit l'oreille », dans *Études théâtrales*, no 38/39, 2007, p. 57.

syntaxiques, ritournelles et échos phoniques fondés autant sur l'assonance que sur la dissonance¹⁰⁹». Citons ce passage en exemple :

En ce temps-là le monde était rond et on pouvait en faire le tour à la ronde en rond. [...] Je te le dis en ce temps-là le monde était tout rond et on pouvait en faire le tour à la ronde en rond.¹¹⁰

Ici, la parole, émise par un énonciateur abstrait, impersonnel, tourne sur elle-même en suivant un jeu de tensions formelles. Un micro-mouvement se fait sentir, celui d'une variation autour d'un rond, travaillant essentiellement sur le champ de la perception. Il nous semble donc que l'organisation des séquences entre elles devient le lieu du sensible. En effet, si l'écriture formelle de Stein affirme sa matérialité par des séries de mots ou de phrases répétés, par des fragments organisés de manière plutôt sonore, elle laisse néanmoins filtrer une voix qui se fait entendre sans passer par les mots, sa nature étant plutôt de renvoyer à l'insaisissable en étant une forme, un rythme. La signification, chez Stein, ne coïncide donc pas nécessairement avec la logique grammaticale du sens apparent, et ce tout simplement parce que le langage est vivant.

De même, puisque le drame fonctionne par associations d'idées, c'est essentiellement l'écoute qui est sollicitée chez le spectateur. En effet, il lui appartient d'être attentif à la récurrence des mêmes sons ou des mêmes groupes de mots créant, à terme, une ouverture vers le sens. De fait, la vacuité apparente de l'œuvre de Stein n'empêche en rien le développement du sens. Effectivement, à l'instar du procédé de répétition-variation étudié précédemment (*supra* 2.2.3), la reprise des mêmes séquences donne forme à « une boucle d'où est expulsée la construction progressive d'un sens¹¹¹».

C'est ainsi que le travail de Stein, « grande aïeule de l'oralité¹¹² », comme le souligne Chénétier, nous apparaît essentiel au développement de notre propre réflexion, en ce sens où

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Gertrude Stein. *Le monde est rond*. Coll. « Littérales ». Paris, Tierce, 1984, p. 6.

¹¹¹ Marie-Christine Lesage. « Le poème du dialogue », dans *Études théâtrales*, no 33, 2005, p. 39.

¹¹² Marion Chénétier-Alev. *L'oralité dans le théâtre contemporain*. op. cit., p. 274.

sa théorie trouve un écho dans l'analyse des pièces de notre corpus où bien souvent, l'échange dialogique importe finalement peu, et où ce sont les textures sonores qui seules comptent, dans le mouvement vers le sens, en se surimposant dans l'esprit du lecteur-spectateur.

3.2.2 La corporalité de l'écriture : les manifestations de l'oralité dans notre corpus

En considérant le caractère organique du langage, appréhender l'oralité d'un texte reviendra donc à rendre compte des traits stylistiques appartenant plus spécifiquement au domaine rythmique et sonore, comme à ce qui guide le lecteur vers un certain mode de réception de l'œuvre.

Ainsi, les auteurs du corpus, parce qu'ils tentent de transmettre un état plutôt que de délivrer un sens, entreprennent de faire advenir une parole et de codifier, dans une certaine mesure, son énonciation, de manière à modeler la diction intérieure du lecteur et, par le fait même, à établir une relation plus directe avec celui-ci. Nous reviendrons d'ailleurs sur ce dernier point plus loin dans ce chapitre (*infra* 3.3).

Il s'agit donc de déceler, dans les pièces étudiées, les divers moyens d'encodage de la diction utilisés par les dramaturges. Les procédés qui visent à mettre la parole en relief sont nombreux : préciser un silence par une didascalie (« pause » ou « silence »), mettre en valeur un amuïssement de la voix par un blanc typographique, signaler une accentuation particulière par l'italique, indiquer le volume par l'inscription de lettres en majuscules, préciser le débit par l'abolition de la ponctuation, etc. Or, puisque nous avons mené, au cours du second chapitre (*supra* 2.2), de nombreuses analyses portant sur les moyens par lesquels la parole singulière des auteurs parvient à être encodée dans une écriture, nous verrons simplement ici à compléter les observations précédentes en précisant comment cette impression de continuité qui se dégage des œuvres du corpus ne signifie pas pour autant l'installation d'une monotonie, et comment les dramaturges parviennent à relancer l'attention du lecteur-spectateur grâce à des effets qui visent à créer des contrastes à l'intérieur des pièces. Pour les

besoins de l'exercice, nous nous attarderons principalement à la figure du contrepoint et à son intégration dans les textes *Variations sur la mort* et *Cannibales*.

Ainsi, chez Fosse, l'homogénéisation du matériau verbal, engendrée par les motifs du texte et leur ressassement, est rompue grâce aux effets de discordance et de rupture que l'auteur introduit dans sa composition. De fait, l'écrivain présente un dialogue en contrepoint à maintes reprises dans son œuvre; à l'instar d'une partition musicale où des lignes mélodiques se superposent, des voix se chevauchent dans la pièce. Nous retrouvons un exemple de ce procédé à travers le véritable « refrain » du jeune homme qui promet à la jeune femme son amour et son soutien pour toujours (« Le jeune homme/ Toujours je serai/ ton ami/ Année après année/ jour après jour/ je serai là/ Je serai là pour toi/ pendant tes nuits/ pendant tes jours/ [...] » (*VM*, p. 123)) et auquel répond, tout au long de la pièce, la phrase de l'homme âgé intimant à la femme âgée de partir, car il ne supporte plus de voir son visage (« L'homme âgé/ Tu dois t'en aller/ *bref silence*/ car je ne supporte plus/ de voir ton visage/ [...] » (*VM*, p. 112)). Le lecteur-spectateur voit donc s'entremêler deux partitions distinctes qui, pourtant, se font écho en témoignant toutes deux du rapport entre l'homme et la femme, selon que la parole ait été proférée dans le passé, alors qu'ils étaient jeunes, ou dans le présent. En effet, le lecteur-spectateur ne pourra manquer d'être frappé par la dissonance entre les deux discours du personnage masculin, qui rompt non seulement la promesse amoureuse initiale, mais qui rejette littéralement la femme, devenue plus âgée, alors qu'elle a besoin de lui suite au suicide de leur fille. Il s'opère donc un renversement complet de son propos.

Nous pouvons, d'autre part, observer un cas similaire dans le texte de Pliya. Ici, ce sont les adresses aux personnages qui viendront s'entrelacer dans une dynamique contrapuntique:

Christine : Vous allez rentrer. C'est l'heure du bain.

Martine : ...

Nicole : Vous en êtes exemptée à présent. Laissez.

Christine : C'est l'heure des tendresses radicales : baisers, câlins, talc, douceur, douceur, douceur.

Martine : ...

Nicole : Ce ne sont plus vos affaires. Laissez.

Christine : La dernière tétée, celle qu'il ne faut pas manquer. Celle sur laquelle il s'endort, et vous avec, les yeux dans les yeux.

Martine : ...

Nicole : Vous n'êtes plus concernée. Pour vous, c'est du passé. (CA, p. 47-48)

Il s'effectue, dans ce passage, un jeu de superposition des répliques où, à l'intérieur d'un même instant et dans un même lieu, Christine s'adresse à Martine pendant que Nicole s'adresse à elle, et ce sans que l'une ou l'autre ne semble affectée par l'absence de réaction de l'autre à son propos. De plus, il s'opère, dans cette séquence, et ce pour un bref instant seulement, un retournement, une transposition de la situation où la mère éprouvée par la disparition de l'enfant n'est plus Christine, mais bien Martine. De fait, comme pour échapper aux incriminations de Nicole qui l'accuse d'avoir voulu devenir mère pour s'attirer de la sympathie, Christine glisse doucement vers le rôle de l'amie dont le propos est empreint de tendresse envers l'enfant qui va s'endormir. Or, la transition d'une position à l'autre est faite avec une telle douceur et une telle lenteur, que le lecteur-spectateur, lorsqu'il saisira le renversement, sera déstabilisé et éprouvera lui-même un doute sur la situation en remettant en question ce qu'il croit savoir.

Ainsi, grâce à des procédés, tel le contrepoint, visant à empêcher la progression linéaire du texte, les auteurs du corpus parviennent à renouveler constamment l'attention du lecteur-spectateur. Enfin, soulignons que ces moyens participent, tout comme les marques graphiques et prosodiques qui interviennent tant dans la lecture muette que dans la lecture à haute voix, à la mise en évidence de l'architecture rythmique des œuvres, et incidemment, à la constitution du sens.

3.3 Vers un autre mode d'appréhension de l'œuvre : le lecteur acteur du texte

3.3.1 « Ce que voit l'oreille¹¹³ » : la notion de l'écoute

Entrée dans le théâtre des oreilles.

Valère Novarina, *Le théâtre des paroles*

L'instabilité formelle et discursive des œuvres du corpus, dont nous avons fait état à quelques reprises tout au long de ce mémoire, en plus de faire éprouver au lecteur-spectateur une expérience temporelle particulière, a aussi ceci de particulier qu'elle masque souvent les sources d'énonciation à l'intérieur des pièces. Or, comme nous l'avons démontré, l'étude des manifestations de l'oralité permet de voir surgir dans l'écriture des auteurs un rythme lisible grâce à des procédés qui concourent à façonner la diction intérieure du lecteur : l'oralité se retrouve donc ici indissociable du phénomène d'écoute qui définit la lecture.

Ainsi, c'est à une double écoute que le travail d'analyse des textes du corpus nous invite : celle des œuvres d'abord, et puis de ce qui se produit en nous lorsque nous les lisons. Examiner le déploiement de l'oralité, c'est donc observer comment celle-ci, par une variété de moyens qui sont destinés à rendre le lecteur acteur du texte, a affaire avec la matérialité de la langue autant dans ses procédés de communication avec le lecteur que dans la volonté de celui-ci de s'impliquer davantage dans l'expérience de la lecture. En outre, il faut voir comment ce n'est pas seulement un mode d'énonciation qui s'encode par l'oralité, mais aussi « un état qui est communiqué, et qui autorise à concevoir l'idée d'un échange entre le texte et le corps du lecteur¹¹⁴ ». Par conséquent, si le lecteur ne s'investit pas, l'œuvre lui demeure close.

¹¹³ Il s'agit du titre de l'article signé par Alice Folco, Sandrine Le Pors, Pierre Longuenesse et Diana Schiau-Botea dans *Études théâtrales*, no 38/39, 2007, p. 51-59.

¹¹⁴ Marion Chénétier-Alev. *L'oralité dans le théâtre contemporain. op. cit.*, p. 505.

La réflexion est donc ouverte sur une dramaturgie créée pour l'oreille. On parle en effet d'une théâtralité dont le modèle serait « l'écoute de l'aveugle¹¹⁵ », c'est-à-dire une théâtralité où la fable serait davantage suggérée que racontée grâce à des bribes et des fragments de texte. Cette fable serait reconstituée pour chaque spectateur, sollicitant ainsi une participation accrue de l'ouïe de celui-ci. En effet, c'est la force de la parole qui est mise de l'avant : par une prose poétique rythmée, des puissances invisibles donnent à voir une transcendance née du désir ou du rêve suscité par les mots chez le spectateur, c'est-à-dire que la musicalité d'une œuvre, lorsqu'elle se constitue en horizon du texte, fait détonner ce dernier et déchire le tissu linguistique pour faire entendre ce que les mots assourdissent ou étouffent. Ainsi, si l'œil n'arrive pas à percevoir le réel, l'oreille compense par une écoute dite créatrice :

De l'inconnu est ainsi donné à voir indirectement, par la mise en parole d'un autre registre sensoriel [...] exigeant du spectateur la même écoute intensifiée où tout élément insignifiant devient révélateur. Ainsi, tout ce qui contribue à réaliser une poétique de la suggestion, par la configuration rythmique du texte dramatique, les vers éparpillés, les rimes et les assonances internes, la paronomase généralisée, créatrice de véritables paradigmes prosodiques porteurs de malheur, les silences multiples et actifs, évoquent dans les pleins et les vides de la parole les puissances inexorables de l'univers ainsi que les liens irrationnels des âmes avec ces forces qu'elles pressentent à peine.¹¹⁶

Le langage, pris comme matière sonore, fait donc en sorte que l'écoute suscite à elle seule la vision et que le drame prend naissance grâce au tissu sonore qui éveille la perception du spectateur, dans la mesure où celui-ci accepte de prendre part de façon active au déploiement de l'œuvre.

3.3.2 Les modes d'énonciation : la question de l'adresse

Les considérations que nous venons d'évoquer nous amènent à faire le constat que dans l'écrit, l'oralité se caractérise par le désir de l'auteur de prendre à parti le lecteur et de

¹¹⁵ Alice Folco *et al. loc. cit.*, p. 52.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

raviver constamment son écoute. Ainsi, l'instauration de l'oralité semble se fonder sur une intensification de l'adresse au lecteur-spectateur qui devient dès lors l'interlocuteur direct du sujet écrivant. L'adresse correspond alors au cadre à l'intérieur duquel opère l'oralité.

En cherchant à faire faire au lecteur-spectateur l'expérience de la manipulation du sens « en le mettant devant la parole au travail, et au travail devant la parole¹¹⁷ », nous remarquons donc que les auteurs du corpus vont au-delà de la double énonciation théâtrale (la relation entre les personnages et la relation entre ceux-ci et le lecteur-spectateur) en produisant une adresse dite externe, c'est-à-dire qu'ils déplacent l'échange vers le public. D'ailleurs, cela ne va pas sans soulever l'ambiguïté de la parole théâtrale, tel que le souligne Chénétier : « [...] il devient de plus en plus délicat de déterminer si elle appartient à un personnage souvent en voie de dissolution, ou si elle est le fait du sujet de l'écriture¹¹⁸ ». Ainsi, bonne part des dramaturges contemporains achèvent de remettre en cause l'idée de personnage pour faire entendre une parole qui tend à s'exprimer sans l'intermédiaire de la fiction.

De fait, les pièces du corpus, et plus particulièrement *Variations sur la mort* et *4.48 Psychose*, présentent une fiction si morcelée que seule la parole confère aux textes leur unité. L'adresse, chez Fosse, est donc « décentrée », alors que chez Kane, elle est plutôt « inversée ». Notons, d'autre part, que si la parole, dans *Cannibales*, demeure en tout temps adressée clairement à l'un ou l'autre des personnages, il convient de rappeler que celle-ci emprunte de longs détours, ce qui contribue à diluer le sentiment d'urgence initial. Ainsi, bien que l'adresse demeure interne, il peut s'opérer un déplacement de l'attention du lecteur-spectateur en cours d'énonciation en raison de l'importante charge d'informations transmise. De plus, le lecteur-spectateur a tout intérêt à être attentif à ce qu'il entend puisque c'est à travers ces longs morceaux que chacune des femmes dévoile ce que l'autre ne dit pas ; effectivement, c'est à travers l'autre que se dessine la courbe de chaque personnage, aucun d'eux ne contribuant réellement à sa propre définition.

¹¹⁷ Marion Chénétier-Alev. *L'oralité dans le théâtre contemporain. op. cit.*, p. 503.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 115.

À l'instar de l'effet engendré sur le lecteur-spectateur confronté au texte de Pliya, l'œuvre de Fosse produit elle aussi une impression singulière sur celui qui s'y frotte. Ainsi, tel que nous avons eu l'occasion de l'observer plus tôt dans ce mémoire (*supra* 2.2.1), il se joue, dans *Variations sur la mort*, un effet de ressassement créé par la déclinaison incessante de motifs formés de quelques répliques. L'échange fait-il mine de progresser qu'une réplique le replace à son point de départ. De plus, les personnages sont pour l'essentiel comme absents à eux-mêmes et tournés vers leur réflexion intérieure. En usant de ce procédé, Fosse parvient ainsi à décentrer l'intérêt du lecteur-spectateur, le déplaçant d'un plan informatif à un autre, ce qui entraîne cette profondeur et cette opacité propres à l'écriture du dramaturge norvégien.

Il faut donc voir, dans un premier temps, comment l'adresse se retrouve à être décalée tant les personnages semblent souvent se parler à eux-mêmes et non à un tiers. Citons d'abord ces exemples que l'on retrouve dans les didascalies : « *parle à elle-même* » (VM, p. 109), « *continue comme s'il n'était pas là* » (VM, p. 109), « *à lui-même* » (VM, p. 123). Nous remarquons ainsi que fréquemment, sous les apparences d'un échange à deux, se déroule plus profondément un entretien intérieur de chaque personnage avec lui-même.

D'autre part, ce dialogue intériorisé se reflète également à travers un système d'échos employé dans la pièce et qui rend possible un dialogue entre deux temporalités différentes. Nous relevons ce passage où l'homme âgé s'adresse à la femme âgée, alors que s'entremêle à leur échange le souvenir des paroles prononcées par ces mêmes personnages, plus jeunes :

L'homme âgé/ à la femme âgé/ Mais tu ne veux pas/ c'est comme si/ oui je ne supporte plus/ il s'interrompt. Il regarde le jeune homme.// Le jeune homme/ à la jeune femme/ N'aie pas peur/ toi/ car/ oui/ oui tu as l'air si inquiète/ mais il ne faut pas avoir peur/ Je veillerai sur toi/ moi/ toujours/ Je serai ton ami/ moi/ Ça tu dois le comprendre// L'homme âgé/ à lui-même/ Tout est fini// La femme âgée/ Maintenant je l'ai dit// Le jeune homme/ Toujours je serai/ ton ami/ Année après année/ jour après jour/ je serai là/ Je serai là pour toi/ pendant tes nuits/ pendant tes jours/ Je suis si content/ de t'avoir rencontrée// La femme âgée/ à elle-même/ Et ça s'échappe/ et ça disparaît/ et/ elle s'interrompt (VM, p. 122-123)

Il apparaît donc que les dialogues, dans *Variations sur la mort*, ont lieu davantage entre les paroles prononcées dans le passé et celles prononcées dans le présent, qu'entre les personnages d'un temps donné, qu'il s'agisse du présent ou du passé. Il y a alors présence d'un décalage puisque l'échange s'établit entre les souvenirs des dialogues passés et le présent. Aussi, les paroles du présent demeurent incompréhensibles ou incomplètes si le lecteur-spectateur ne les relie pas aux paroles passées. En fait, on a l'impression que les personnages dialoguent davantage avec le souvenir de ce qu'ils furent et la manière dont ils évoluèrent, plutôt qu'entre eux.

Notons, en outre, que ce dernier extrait permet de rappeler la figure du contrepoint que nous avons étudiée précédemment (*supra* 3.2.2). Effectivement, nous observons qu'en plus de créer un contraste dans l'homogénéité du texte, c'est généralement ce procédé musical qui rend possible ces échanges entre deux temporalités dans la pièce de Fosse.

Ceci dit, nous remarquons également, dans l'œuvre, que même lorsqu'un personnage veut dialoguer (il émerge alors de cet entretien avec lui-même), il répète ce qui a déjà été dit et la parole ne résout rien. L'échange donne l'impression de progresser, mais au bout du compte, il revient à son point d'origine :

La jeune femme/ *continue*/ et maintenant on n'a presque plus d'argent// Le jeune homme/ Seulement un peu// La jeune femme/ Très peu// Le jeune homme/ Presque rien// La jeune femme/ Et alors qu'est-ce qu'on va faire// Le jeune homme/ Il va falloir que je cherche du travail// La jeune femme/ Je pourrais essayer/ moi aussi// Le jeune homme/ Toi// La jeune femme/ Oui// Le jeune homme/ Toi/ dans l'état où tu es// La jeune femme/ Oui// Le jeune homme/ Non arrête/ *Silence*// La jeune femme/ Et alors je serai là toute seule/ Dans le sous-sol de ce propriétaire/ pendant des heures/ pendant que tu seras parti/ travailler quelque part// Le jeune homme/ Je ne trouverai sans doute pas de travail// La jeune femme/ Alors on n'aura pas d'argent// Le jeune homme/ Non// La jeune femme/ Mais on en a quand même un peu// Le jeune homme/ Un peu/ mais pas beaucoup/ seulement un peu d'argent/ on a/ *Bref silence*/ Mais on se débrouillera// La jeune femme/ Comment peux-tu en être si sûr/ On n'a presque rien/ Pas de meubles/ Pas d'argent (*VM*, p. 117-118)

Ainsi, les personnages sont pris dans un système énonciatif pour le moins déroutant. De plus, leur incapacité générale à s'écouter ou à se comprendre provoque elle aussi plusieurs

distorsions au niveau des situations d'énonciation; le discours cesse alors d'être orienté et ceci confère un caractère abstrait à l'écriture de Fosse.

Si la forme de l'adresse, dans *Variations sur la mort*, nous semble définitivement être décentrée, nous observons une autre modulation de celle-ci dans la pièce de Kane. En effet, alors qu'au théâtre l'adresse part généralement de la scène pour aller vers le spectateur, il apparaît que dans l'écriture poétique, c'est davantage le lecteur qui doit aller vers le texte et essayer d'entrer dans la sensation et le sentiment intérieur qui soutiennent le poème. De fait, la pièce *4.48 Psychose*, par l'intériorisation des voix qu'elle met en œuvre, requiert du lecteur-spectateur qu'il s'immerge dans l'univers mental suggéré, et qu'il s'approprie le discours de l'être qui s'exprime. Nous ferons alors état, dans l'œuvre de Kane, d'une adresse dite inversée.

C'est donc une voix singulière qui s'exprime à travers ce drame mental que constitue *4.48 Psychose*. Effectivement, il y a là un certain assourdissement de la voix du sujet. Ainsi, parmi les procédés que nous observons dans la pièce et qui permettent de témoigner de cette intériorisation de la voix dans l'espace mental, nous retrouvons notamment l'usage de la syntaxe elliptique qui donne le sentiment au lecteur-spectateur que la phrase prend sa source dans la tête du personnage, c'est-à-dire que celui-ci n'en formule plus qu'une partie, sans que cela nuise pourtant à la compréhension : « Fatiguée de chercher la foule » (*PS*, p. 34). Par ailleurs, en plus de l'utilisation de l'ellipse, on constate que l'absence d'explication contextuelle et d'analyse psychologique entraînent aussi une augmentation de l'implicite dans la pièce, ceci invitant le lecteur-spectateur à compléter les mots manquants, et le conduisant, par le fait même, à ressentir davantage les émotions en jeu et à se les approprier :

j'aurais préféré pas
j'aurais préféré pas
j'aurais préféré que tu me laisses tranquille (*PS*, p. 34)

C'est donc la force du « senti » qui, dans cette écriture de plus en plus trouée, supplée au manque syntaxique et lexical, un peu à l'image de la parole orale. Aussi, l'inachèvement de

la phrase sera également autorisé, et ceci sans que cela ne corresponde à un inachèvement sémantique.

La notion de l'adresse se révèle ainsi être un mode privilégié de l'oralité en permettant à l'auteur de conserver l'attention du lecteur-spectateur en sollicitant sa participation. Comme le souligne Chénétier, elle engage avec le récepteur de l'œuvre « non seulement un dialogue sur le plan linguistique, mais un échange plus large faisant appel à tout l'éventail de sa réceptivité¹¹⁹». Enfin, nous soulignerons que l'exhaussement de l'adresse nous semble instituer d'emblée une théâtralité du texte, ceci grâce à la capacité de l'oralité d'investir la langue qui devient acteur du drame.

3.4 La théâtralisation de la parole

Une telle préoccupation envers un travail sur le potentiel rythmique et sonore d'une œuvre, sur une matérialité recherchée de la langue, nous semble advenir au moment même où la crise affectant le drame contemporain achève de dissoudre les formes et les structures traditionnelles du théâtre. De plus, nous observons que l'appellation « drame » constitue en soi un problème. En effet, les dramaturgies à l'étude remettent le terme en question, puisque si *drama* renvoie étymologiquement à « action », y compris au sens de « décision posée sous le regard des autres¹²⁰ », il nous apparaît que les pièces du corpus en sont pour la plupart dénuées.

Ainsi, nous observons, dans *Variations sur la mort*, un drame « dédramatisé », c'est-à-dire que la seule « action » que l'on retrouve est la mort de la jeune fille. Or, la mort n'est pas le sujet de la pièce; elle n'en constitue ni un nœud, ni un dénouement. De plus, l'événement en tant que tel est atténué par le fait qu'il se produit à l'extérieur du temps scénique (la jeune fille est déjà morte lorsque le lecteur-spectateur l'apprend). De même,

¹¹⁹ Marion Chénétier-Alev. *L'oralité dans le théâtre contemporain. op. cit.*, p. 115.

¹²⁰ Denis Guénoun, cité par Marion Chénétier-Alev, dans *L'oralité dans le théâtre contemporain, op. cit.*, p. 282.

puisque nous n'en comprenons pas la cause, cette mort devient en quelque sorte dédramatisée.

Par ailleurs, nous retrouvons ce même caractère de passivité conféré à l'événement dans la pièce *Cannibales* où, cette fois-ci, le drame apparaît « décentré ». En effet, la pièce débute sur ce cri de Christine annonçant la disparition de fille. Dès lors, le lecteur-spectateur sait – ou pense savoir – ce qui se passe. Il surgit chez-lui un sentiment d'urgence absolu : il faut retrouver le bébé et les trois personnages, les trois femmes, doivent se mettre à sa recherche. Or, c'est à une quête « différée » que nous convie l'auteur. De fait, l'enjeu initial de retrouver l'enfant égarée sera vite détourné au profit d'autres préoccupations. En vérité, l'énigme de la pièce réside dans la découverte des trois personnages, plutôt que dans la recherche du bébé, une enfant qui, dans les faits, ne prend forme que dans la force de l'artifice fondé sur le pouvoir du théâtre : « Il n'y a pas d'enfant. » (CA, p. 58), dira Nicole à la toute fin de la pièce. Ainsi, l'histoire se construit lentement, tisse des réseaux de mensonges jusqu'à ce que la vérité, le rapport à la maternité de ces femmes, éclate. Ici, tout se joue, tout bouge, dans la parole : les intentions, au lieu des actions, prennent le devant de la scène.

Dans le cas de la pièce de Kane, c'est le bouleversement des codes énonciatifs qui attire notre attention. En effet, ces voix qui se font entendre dans *4.48 Psychose*, tel que nous l'avons brièvement évoqué plus tôt dans ce mémoire (*supra* 3.3.2), deviennent en quelque sorte l'enjeu de son travail, ceci au point de déconstruire toute fable au sens classique. De fait, la pièce est écrite comme un poème, sans didascalie attributive, juxtaposant, à l'intérieur de vingt-quatre fragments séparés par des pointillés, monologues, appels, cris, parcelles de répliques, blancs typographiques, séries de mots et de chiffres. « Et mon esprit est le sujet de ces fragments désorientés. » (PS, p. 5), affirme la voix principale. Ajoutons également que chacun des segments constitue un îlot textuel jouissant d'une relative autonomie. Cette esthétique de la fragmentation est d'ailleurs renforcée par le fait que les séquences sont séparées par de simples tirets, ce qui contribue à affirmer le caractère rhapsodique de l'œuvre. « Des pointillés sur la gorge/ À DÉCOUPER » (PS, p. 21), commente explicitement Kane dans la pièce. Ainsi, le texte, parce qu'il glisse d'une posture énonciative à une autre et parce qu'il est tendu entre la dispersion des voix d'un côté et la fermeté de la construction

d'ensemble de l'autre, se révèle être d'une grande instabilité. Le lecteur-spectateur ne peut donc que se raccrocher à ce compte à rebours vers la mort que nous avons défini plus tôt (*supra* 2.2), sans pour autant que celle-ci ne constitue l'action du texte, la décision du sujet de mettre un terme à son existence étant révélée dès le début de la pièce.

À la lumière des dernières observations, il devient manifeste que l'instabilité formelle et discursive qui caractérise chacune des œuvres du corpus fait en sorte que le drame, au sens canonique du terme, ne peut advenir. Néanmoins, devant ces formes limites, ces textes qui évacuent la fiction, n'en demeure pas moins qu'un autre drame se joue, cette fois-ci sur le plan de la parole. En effet, comme nous avons cherché à le démontrer tout au long des pages précédentes, l'oralité, en conférant à la langue et au corps une place éminente dans le déploiement du drame, permet de faire entendre une parole active, « qui [n'est] pas seulement le support d'une narration mais l'acteur principal d'une expérience à partager, et d'un état à vivre ¹²¹ ». De fait, le dialogue, mis à mal dans le drame contemporain, se reconstruit désormais entre la parole de l'instance d'écriture et le lecteur-spectateur. Nous pouvons donc, dès lors, postuler une théâtralisation de la parole. Le drame peut alors surgir à l'intérieur même du langage, et non plus uniquement sous la gouverne d'une action dramatisante :

Autrement dit, comme répondant à une loi d'équilibre ou de compensation, au moment où les textes dramatiques perdent de leur théâtralité sur le plan de la structure, des personnages, de l'action, etc., ils la reconquièrent sur le plan verbal, par le biais d'une nouvelle présence, celle d'une oralité investissant la langue et soutenant la cohérence globale de l'œuvre.¹²²

L'éclatement des formes dramatiques contemporaines semble donc possible grâce à la création d'une parole, toute en mouvement et en rythme, où le langage, comme texture agissante, vise l'état engendré par son propre déroulement.

¹²¹ Marion Chénétier-Alev. *L'oralité dans le théâtre contemporain. op. cit.*, p. 478.

¹²² *Ibid.*, p. 77.

CONCLUSION

Le théâtre est le lieu où faire
apparaître la poésie *active*.

Valère Novarina, *Devant la parole*

Pour moi, un poème est ce qui
transforme la vie par le langage et le
langage par la vie. C'est mon lieu, et je
le partage.

Henri Meschonnic, *Vivre poème*

Nous avons amorcé cette recherche en postulant un déplacement des modalités de l'action et de la parole dans la dramaturgie contemporaine, ceci en réponse à la mise en crise du récit. En effet, nous avons alors la conviction que les textes cherchant à exploiter les possibilités de l'écriture, notamment en rehaussant la dimension rythmique et sonore du langage, pouvaient générer un sens qui déborde les mots. Mais il s'agissait alors d'en faire la démonstration : comment, dans des œuvres de plus en plus déconcertantes, évacuant tantôt la fiction, tantôt le personnage, le rythme et le son pouvaient-ils constituer de nouvelles manières de dire et participer à la réinvention du drame ? Comment, par une manipulation du langage, les écrivains parvenaient-ils à opérer une mutation de l'action ?

Devant ces questions, nous avons formulé une hypothèse de travail stipulant qu'en considérant le texte comme une matière sonore et le corps comme un lieu de sensation, nous pouvions envisager, grâce aux principes du rythme et de la sonorité, le passage d'une action dramatisante à une action sensorielle. Pour témoigner de ce déplacement de la fable, nous avons rassemblé des pièces de théâtre dont les auteurs nous paraissaient proposer des textes cherchant à faire entendre une parole plutôt qu'à raconter une histoire. Ainsi, au terme de ce

parcours au sein des œuvres *Variations sur la mort* de Jon Fosse, *4.48 Psychose* de Sarah Kane et *Cannibales* de José Pliya, qu'advient-il de nos intuitions de départ?

Pour soutenir notre réflexion, nous avons donc procédé à une analyse des pièces du corpus, du point de vue de la stylistique, de manière à pouvoir rendre compte de ce que le rythme et la sonorité engendrent dans leur construction. Pour ce faire, nous avons, dans un premier temps, convoqué la théorie du rythme de Meschonnic, ce qui nous a permis d'attester que le rythme participe au fonctionnement du discours et que le sens en constitue l'enjeu principal. En effet, Meschonnic met en place une poétique du rythme qui correspond à l'organisation d'une écriture, laquelle joue un rôle dans le déploiement du sens dans une œuvre. De même, nous avons pu observer, à la lumière des écrits de Bourassa, que le rapport des différents constituants du rythme entre eux engendre plusieurs tensions entre le continu et le discontinu, et que cette dynamique de mouvement entre les unités du discours participe non seulement à la production des modes de significations poétiques, mais aussi à la pluralisation du sens en se repositionnant constamment les unes par rapport aux autres.

Cet approfondissement de la notion du rythme a ainsi ouvert la porte à l'analyse du processus perceptif et cognitif qui conditionne la réception de la dimension rythmique d'un texte par le lecteur-spectateur. Nous avons donc réalisé, dans le second chapitre, une étude de la temporalité discursive des œuvres du corpus, c'est-à-dire que nous avons relevé les moyens stylistiques que les auteurs emploient dans le but d'amener le récepteur à faire une expérience du temps particulière et à *éprouver* celui-ci. Nous avons alors pu remarquer qu'une impression de dilation du temps se dégage des trois pièces à l'étude. En effet, grâce à divers procédés, tels que le ralentissement et le ressassement, l'utilisation des répétitions, un traitement particulier de la ponctuation et des silences, de même qu'un travail sur la disposition graphique, les écrivains du corpus mettent en place des dramaturgies où toute action semble avoir disparu au profit d'un effet de lenteur qui contribue à donner une étrangeté, un caractère abstrait aux œuvres. De fait, Fosse semble travailler à retenir le temps dans ce « texte sans fin » où s'entremêlent des motifs déclinés sans cesse. Chez Kane, nous pouvons observer une stagnation du sujet dont le sort apparaît être jeté dès le début de la pièce. Enfin, par le biais de divers systèmes de répétitions qui confèrent une circularité à

l'écriture, Pliya présente une progression très lente du drame où les tensions s'accumulent si doucement que la quête ne semblera jamais s'amorcer vraiment.

Cette analyse de la temporalité discursive, en plus de mettre en lumière les différentes possibilités rythmiques et sonores du langage, a donc permis de démontrer qu'un traitement particulier du temps contribue, pour le lecteur-spectateur, à déréaliser la fable, c'est-à-dire que l'effet de ralenti, que nous avons relevé dans les œuvres du corpus, le plonge dans un autre état de conscience où il demeure suspendu, comme en attente d'un schéma reconnaissable de l'ordre du sens. C'est donc la disposition, dans le mouvement, des unités de sens, qui fonde cette expérience temporelle qu'il ressent. De fait, l'instabilité formelle et discursive des pièces du corpus force le lecteur-spectateur à se réajuster constamment, c'est-à-dire que s'il ne s'investit pas, l'œuvre lui demeure close.

Par ailleurs, ce mouvement incessant des unités dans le discours multiplie les relations entre celles-ci, ce qui a pour conséquence de pluraliser le sens du texte. Nous avons donc pu observer comment les procédés du ressassement et de la répétition, et encore plus spécifiquement la répétition-variation, permettent d'en apprendre par la différence infinie, c'est-à-dire que même redite, une pensée ne se répète pas. Nous avons d'ailleurs signalé un rapprochement entre cette idée et la notion du rhizome telle que théorisée par Deleuze. La pièce *Variations sur la mort* s'est donc avérée être un exemple probant de la multiplication des possibilités d'effet de sens grâce, entre autres, aux nombreuses déclinaisons empruntées par les motifs dans le texte, ceci ouvrant, par le fait même, le champ de l'infini.

Nous avons ensuite clos cette réflexion sur le texte comme un mode d'expérience temporelle et perceptive en indiquant l'impossibilité de dissocier la parole de la pensée, c'est-à-dire que le langage se pose comme la *structuration* d'une chair signifiante que le lecteur-spectateur doit pénétrer de manière à participer au déploiement du sens dans une œuvre. Cela a également à voir avec le fait que le corps, tel que nous l'avons précisé en évoquant la pensée de Merleau-Ponty, est une condition permanente de l'expérience. En effet, grâce à la théorie de la phénoménologie de la perception, nous avons pu souligner le rapport entre la

sensibilité et la signification, et soutenir que le corps est constituant de l'ouverture perceptive au monde et à son investissement.

Enfin, puisque les textes du corpus cherchent à transmettre un état plutôt qu'à délivrer un sens, nous avons proposé, dans un troisième chapitre, la notion d'oralité comme un moyen possible d'appréhension des œuvres dramatiques contemporaines. En effet, alors que la fiction ne semble plus soutenir l'action dramatique, l'oralité, désignée comme ce qui reste du corps dans l'écrit quand la voix s'en absente, nous a semblé pouvoir témoigner de ce déplacement de la fable dans les pièces étudiées. Effectivement, en travaillant à accroître toutes les richesses phonétiques de la langue, notamment en rehaussant la dimension rythmique et sonore de l'écriture, l'oralité nous a permis de rendre compte de la matérialité du langage et du rôle décisif qu'elle joue dans la constitution du sens.

Nous avons donc relevé les manifestations de l'oralité dans notre corpus, c'est-à-dire que nous avons mis en lumière les procédés par lesquels les écrivains permettent à un mode d'énonciation spécifique d'être encodé dans une écriture et transmis au lecteur-spectateur qui devient acteur du texte. Nous avons alors pu observer plusieurs recoupements entre ces moyens d'encodage et les procédés stylistiques utilisés pour rendre le rythme lisible à l'intérieur des pièces, tel que nous l'avions étudié dans le second chapitre. En effet, nous avons pu constater que l'architecture rythmique de la parole, mise en place par les auteurs, permet de façonner la diction intérieure du récepteur qui, dès lors, se retrouve à prendre part de manière active au déploiement signifiant de l'œuvre. De fait, nos analyses nous ont permis de découvrir que les dramaturges du corpus ont le désir de prendre à parti le lecteur et de raviver constamment son écoute, laquelle permet au drame de prendre naissance grâce la vision qu'elle suscite. La question de l'adresse s'est donc imposée comme étant le cadre à l'intérieur duquel opère l'oralité. Nous avons ainsi pu constater que les écrivains Fosse et Kane placent le récepteur devant des situations d'énonciation particulièrement déroutantes en utilisant, dans le premier cas, une adresse décentrée où les personnages sont tournés vers leur réflexion intérieure, et une adresse inversée, dans le second, alors que le lecteur-spectateur doit lui-même s'immerger dans l'univers mental proposé. En faisant faire à celui-ci

l'expérience de la manipulation du sens, les dramaturges s'assurent de conserver son attention en sollicitant sa participation.

Enfin, nous avons abordé les formes limites des œuvres de notre corpus, c'est-à-dire le fait que les pièces étudiées semblent, au premier abord, être dépourvues de l'idée même de drame. De fait, tandis que Fosse place le lecteur-spectateur devant un drame « dédramatisé » où aucune action ne s'enracine véritablement dans le texte, Pliya propose un drame « décentré » où les intentions prennent le dessus sur l'action. De son côté, Kane bouleverse les codes énonciatifs à un point tel qu'elle anéantit toute possibilité de mise en place d'une fable. Cela dit, la capacité de l'oralité d'investir la langue qui devient acteur du drame a fait en sorte que nous avons postulé qu'un *autre* drame se jouait dans les œuvres, cette fois-ci sur le plan de la parole.

Ainsi, parce qu'ils travaillent la matérialité du langage et qu'ils ancrent de nouveau celui-ci dans l'expérience sensible, nous avons pu affirmer que les dramaturges du corpus font de l'oralité l'enjeu de leur activité d'écrivain. De fait, l'oralité aura permis d'attester la théâtralité même de la parole, et par le fait même, de témoigner du déplacement du drame vers le cœur même du langage. Cette notion aura donc été déterminante quant à la résolution de notre hypothèse de recherche, c'est-à-dire qu'elle semble permettre ce passage, dont nous avions l'intuition, d'une action dramatisante à une action sensorielle.

En somme, les dramaturgies contemporaines se démarquent de la forme canonique en interpellant les différents sens du lecteur-spectateur, et c'est ce dont les écrits évoqués témoignent majoritairement. Il s'agit en fait d'inventer autre chose que du sens qui aille au sens, et c'est ainsi que devient possible la réinvention du dramatique dans le texte de théâtre contemporain. Devant les œuvres du corpus, la question n'est donc pas, pour le lecteur-spectateur, de chercher à comprendre et à interpréter, mais d'être attentif à ce qui se donne, de manière à s'approcher, peu à peu, de l'innommable, de l'inconnu.

Au cours des analyses que nous avons menées, nous avons pu observer qu'un pan de la création consiste à faire en sorte que l'ouïe devienne vue, mais sans les limitations

imposées par le langage. Ainsi, la matière textuelle portant un potentiel sonore introduit dans l'œuvre l'image d'un monde qui ne serait pas définitivement balisé par les signes. La musique s'offre donc comme le modèle nostalgique de cette communication que le langage fantasme. Grâce à elle, et cela recoupe la théorie de Meschonnic sur le langage, il peut se rêver hors de l'arbitraire du signe en retrouvant la nécessité dont ses fonctions symboliques l'ont privé dès l'origine. La langue est ainsi à même « d'utiliser la musique, de la désigner comme sa face cachée, son envers traversé d'un désir que les mots traduisent et recouvrent à la fois¹²³ ». La musique sert à rêver ce lieu où le langage n'est plus et où le désir peut s'épanouir et s'illimenter hors de tout risque d'insignifiance, ceci nous plongeant au cœur même de l'incompréhensible où le réel se donne à nous de façon brute, directement branché sur les zones les plus sensibles de notre inconscient.

Nous pouvons donc imaginer que l'incompréhensible est inhérent à toute œuvre véritable qui résiste, en retour, à l'interprétation. Et tenter de résoudre l'incompréhensible par le déchiffrement fait en sorte qu'on rate l'essentiel. Effectivement, le primat de la narration qui, par la mise en récit, valorise explication et compréhension de surface, ne sert souvent qu'à faire barrage au déferlement de ce qui précisément échappe à toute structure narrative:

L'incompréhensible est le moteur du désir et objet d'horreur pour l'être de langage. Il dérègle le sage ordonnancement du *logos*; il est la marque de quelque chose qui surgit et qui n'appartient pas au langage au cœur duquel il surgit.¹²⁴

C'est ainsi que cet incompréhensible, que la culture classique ne pouvait envisager que dans son rapport au langage, se révèle bien au contraire le mode d'expression propre de ce qui est absolument hétérogène au langage. Il s'agit là d'un renversement fondateur de la modernité qui provoque une refondation du discours par le réel, un réel qui échappe aux catégories du langage, comme il échappe à celles de la raison, tel que le souligne Meschonnic dans *Modernité modernité*. Par ailleurs, cette affirmation du théoricien du langage, quant à la

¹²³ Arnaud Rykner. *Pans: liberté de l'œuvre et résistance du texte*. Paris, José Corti, 2004, p. 182.

¹²⁴ Arnaud Rykner. « Ne rien comprendre, se laisser prendre », dans Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'incompréhensible. Littérature, réel, visuel*. Paris, L'Harmattan, 2003, p. 280.

question du sens, semble convenir aux dramaturgies contemporaines et à leur réinvention par rapport au drame canonique:

Le sens est le recommencement du sens. Ce qui recommence à chaque sujet. Il y a nécessairement de l'inconnu dans le sens. Au moment de se faire. [...] Le mouvement de l'inconnu dans le sens est incessant. Il ne nous laisse pas le temps de craindre de ne pas le reconnaître. La question ne se pose même plus. Puisqu'il se confond avec nous.¹²⁵

La modernité est donc l'infini du sens et est faite d'inconnu. Il s'agit alors d'envisager l'incompréhensible comme sujet à son tour: ce qui me regarde et me défie. L'incompréhensible n'est pas un défaut de sens. Marie-Thérèse Mathet ajoute:

Et c'est précisément parce qu'il « n'exprime pas la défection, mais le déplacement du sens du verba [...] que l'incompréhensible [...] donne à comprendre quelque chose. » Le travail est celui de la signifiante, qui « porte le texte », comme le disait Meschonnic, et qui n'est plus du tout de l'ordre du « vouloir dire ».¹²⁶

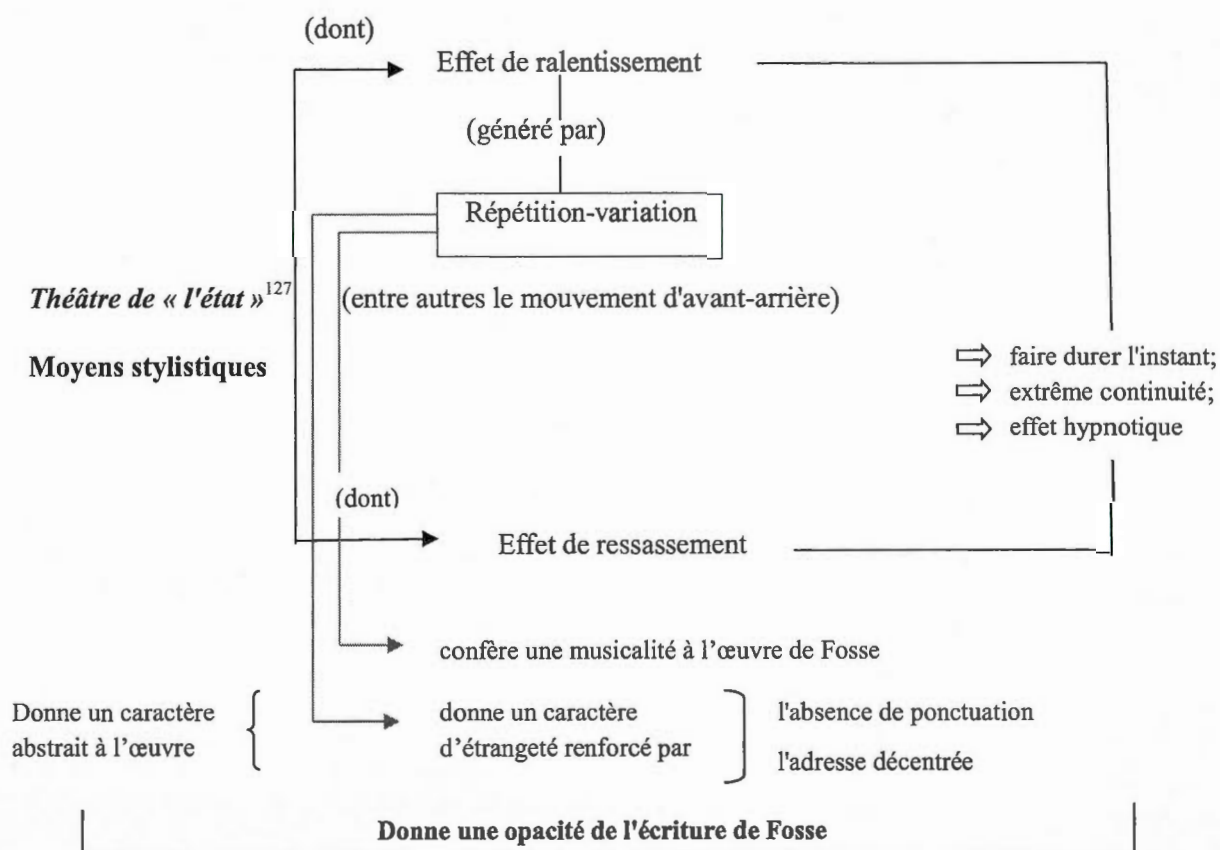
L'incompréhensible se caractérise donc par une certaine transcendance par rapport à nos cadres. Pour le figurer, il peut être défini comme ce qui cadre sans être cadré. Le cœur incompréhensible du récit n'est donc pas la marque d'un manque ou d'un échec de la littérature qui serait incapable de donner au monde le sens que certains continuent de lui réclamer. Il est plutôt une production, incessamment renouvelée, de l'œuvre.

¹²⁵ Henri Meschonnic. *Modernité modernité*. Lagrasse, Éditions Verdier, 1988, p. 269.

¹²⁶ Marie-Thérèse Mathet. « L'incompréhensible, enjeu de l'art », dans Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'incompréhensible. Littérature, réel, visuel. op. cit.*, p. 18.

APPENDICE A

L'ÉCRITURE DE FOSSE : LES MOYENS STYLISTIQUES



¹²⁷ Cette appellation fait référence à une expression fréquemment employée par Marion Chénétier pour définir les pièces de Fosse. (Voir entre autres « Les variations sur le vide de Jon Fosse », dans *Études théâtrales*, no 33, 2005, p. 69.)

APPENDICE B

EXTRAIT DE *VARIATIONS SUR LA MORT DE JON FOSSE*¹²⁸

LA JEUNE FEMME

au jeune homme

Il y a quelque chose

LE JEUNE HOMME

Non

Rien

Silence

LA JEUNE FEMME

Tout va bien

LE JEUNE HOMME

Oui

Pourquoi est-ce que tu me demandes ça

LA JEUNE FEMME

On dirait que tu as quelque chose

LE JEUNE HOMME

Moi j'ai quelque chose

LA JEUNE FEMME

Oui

bref silence

on dirait que tu es ailleurs

LE JEUNE HOMME

Ne dis pas de bêtises

¹²⁸ Nous reproduisons ici la disposition originale d'un extrait du texte *Variations sur la mort de Fosse*.

LA JEUNE FEMME

Non

je me disais seulement
oui s'il y a quelque chose
oui alors il faut me le dire
n'est-ce pas

LE JEUNE HOMME

Non il n'y a rien

Silence

LA JEUNE FEMME

Sûr

LE JEUNE HOMME

Oui

Silence

LA JEUNE FEMME

Non je ne vais pas poser de questions

LE JEUNE HOMME

Il n'y a rien

Pourquoi est-ce que tu dis ça

LA JEUNE FEMME

Je ne sais pas

Tu es si

silencieux en quelque sorte

tu ne dis rien

tu restes enfermé en toi-même

en quelque sorte

LE JEUNE HOMME

Non il n'y a rien

Pourquoi est-ce que tu me demandes ça

LA JEUNE FEMME

Je me rends bien compte qu'il y a quelque chose

LE JEUNE HOMME

Non

Je te dis qu'il n'y a rien (VM, p. 137-139)

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

FOSSE, Jon. *Visites*, suivi de *Variations sur la mort*. Trad. du norvégien par Terje Sinding. Paris, L'Arche, 2002, 185 p.

KANE, Sarah. *Complete Plays*. London, Methuen, 2001, 268 p.

_____. *4.48 Psychose*. Trad. de l'anglais par Évelyne Pieiller. Paris, L'Arche, 2001, 56 p.

PLIYA, José. *Cannibales*, suivi de *Pudeur*. Paris, L'Avant-scène théâtre, 2004, 121 p.

ÉTUDES SUR LE CORPUS

CHÉNETIER-ALEV, Marion. « La subversion des formes dans *4.48 Psychose*, ou l'invention d'un objet dramatique problématique », dans *L'Annuaire théâtral*, no 38, 2005, p. 68-86.

_____. « Les variations sur le vide de Jon Fosse », dans *Études théâtrales*, no 33, 2005, p. 67-74.

RAFIS, Vincent. *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*. Dijon, Les presses du réel, 2009, 175 p.

SAUNDERS, Graham. *Love me or kill me : Sarah Kane et le théâtre*. Paris, L'Arche, 2004, 318 p.

ZERN, Leif. *Dans le clair-obscur. Le Théâtre de Jon Fosse*. Paris, L'Arche, 2008, 173 p.

CRITIQUE ET THÉORIE LITTÉRAIRES

BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Éditions du Seuil, 1972, 179 p.

_____. *L'obvie et l'obtus*. Paris, Éditions du Seuil, 1982, 282 p.

_____. *Le bruissement de la langue*. Paris, Éditions du Seuil, 1984, 412 p.

BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris, Éditions Gallimard, 1955, 382 p.

_____. *L'entretien infini*. Paris, Éditions Gallimard, 1969, 640 p.

GRIMAL, Claude. *Gertrude Stein : le sourire grammatical*. Paris, Belin, 1996, 127 p.

STEIN, Gertrude. « Lectures in America », dans *Writings, 1932-1946 / Gertrude Stein*. New York, Library of America, 1998, p. 191-336.

ÉCRITURE DRAMATIQUE

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.). *Écrire pour le théâtre : Les enjeux de l'écriture dramatique*. Paris, CNRS Éditions, 1995, 199 p.

CHÉNETIER-ALEV, Marion. *L'oralité dans le théâtre contemporain*. Saarbrücken Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2010, 576 p.

DUSSOLLIER, Claudine et al. *Les écritures scéniques : controverses avec les auteurs. Manifeste pour un temps présent*, III. Saussan, L'Entretemps, 2001, 298 p.

FOLCO, Alice et al. « Ce que voit l'oreille », dans *Études théâtrales*, no 38/39, 2007, p. 51-59.

FOSSE, Jon. « La gnose de l'écriture », dans *LEXI/textes*, no 4, Paris, Théâtre National de la Colline, L'Arche, 2000, p. 133-136.

_____. « Voix sans paroles », dans *LEXI/textes*, no 4, Paris, Théâtre National de la Colline L'Arche, 2000, p. 221-224.

GAMPER, Herbert, et Peter HANDKE. *Espaces intermédiaires*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1992, 267 p.

HANDKE, Peter. *Par les villages*. Paris, Éditions Gallimard, 1983, 91 p.

_____. *L'histoire du crayon*. Paris, Éditions Gallimard, 1987, 254 p.

_____. *Voyage au pays sonore, ou, L'art de la question*. Paris, Éditions Gallimard, 1993, 119 p.

JOLLY, Geneviève et Marie-Christine Lesage. « Jeux phoniques et rythmiques », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles, Actes Sud, 2005, p. 51-55.

LARTHOMAS, Pierre. *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980, 478 p.

LE PORS, Sandrine. *Le théâtre des voix*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, 190 p.

LESAGE, Marie-Christine. « Le poème du dialogue », dans *Études théâtrales*, no 33, 2005, p. 37-45.

MALLARMÉ, Stéphane. « Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard », dans *Œuvres complètes; édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal*, t. 1. Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Paris, Éditions Gallimard, 1998, p. 365-387.

MARTINEZ, Ariane. « Ritournelle et répétition-variation », dans Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles, Actes Sud, 2005, p. 46-50.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », dans *L'Annuaire théâtral*, no 36, 2004, p. 13-26.

NANCY, Jean-Luc. *Le partage des voix*. Paris, Éditions Galilée, 1982, 89 p.

ROY, Irène. « Paysage sonore: phénomène sensible et communicationnel », dans *L'Annuaire théâtral*, no 25, 1999, p. 49-59.

RYKNER, Arnaud. *Paroles perdues : faillite du langage et représentation*. Paris, José Corti, 2000, 318 p.

_____. *Pans: liberté de l'œuvre et résistance du texte*. Paris, José Corti, 2004, 222 p.

RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles, Actes Sud, 2005, 225 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Arles, Actes Sud, 1989, 166 p.

_____. *L'avenir du drame, Écritures dramatiques contemporaines*. Belfort, Circé, 1999, 212 p.

_____ (dir.). *Études théâtrales: Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, no 22, 2001, 152 p.

_____ et Catherine Naugrette (dir.). *Études théâtrales: Dialoguer. Un nouveau partage des voix*, vol. 1, no 31/2004 et 32/2005, 236 p.

_____ et Catherine Naugrette (dir.). *Études théâtrales: Dialoguer. Un nouveau partage des voix*, vol. 2, no 33, 2005, 192 p.

_____ et Catherine Naugrette (dir.). *Études théâtrales: La réinvention du drame*, no 38/39, 2007, 208 p.

_____. « La reprise (réponse au postdramatique) », dans *Études théâtrales*, no 38/39, 2007, p. 7-18.

_____. *Poétique du drame moderne: de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris, Éditions du Seuil, 2012, 402 p.

STEIN, Gertrude. *Le monde est rond*, suivi de *Autobiographie de Rose*. Coll. « Littérales ». Paris, Tierce, 1984, 78 p.

SZONDI, Peter. *Théorie du drame moderne*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, 144 p.

TRIAU, Christophe (dir.), et Georges BANU. *Alternatives théâtrales: Choralités*, no 76/77, 2003, 125 p.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre, III. Le dialogue de théâtre*. Paris, Éditions Belin, 1996, 217 p.

VINAVER, Michel. *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*. Arles, Actes Sud, 1993, 922 p.

_____. *Écrits sur le théâtre 1*. Paris, L'Arche, 1998, 322 p.

_____. *Écrits sur le théâtre 2*. Paris, L'Arche, 1998, 255 p.

LINGUISTIQUE

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris, Éditions Gallimard, 1966, 356 p.

_____. *Problèmes de linguistique générale*, II. Paris, Éditions Gallimard, 1974, 286 p.

CHOMSKY, Noam. *Le langage et la pensée*. Paris, Payot, 1968, 145 p.

JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, 260 p.

MOUNIN, Georges (dir.). *Dictionnaire de la linguistique*. Paris, Presses universitaires de France, 1974, 340 p.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris, Payot, 1986, 520 p.

PHILOSOPHIE ET PERCEPTION

BACHELARD, Gaston. *L'air et les songes*. Paris, José Corti, 1990, 306 p.

CASTIN, Nicolas. *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine*. Paris, Presses universitaires de France, 1998, 241 p.

DELEUZE, Gilles, et Félix GUATTARI. *Rhizome introduction*. Paris, Éditions de Minuit, 1976, 74 p.

_____, et Félix GUATTARI. *Mille plateaux*. t. 2 de *Capitalisme et schizophrénie*. Coll. « Critique ». Paris, Minuit, 1980, 645 p.

DOUMET, Christian *et al.* *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*. Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2000, 167 p.

GRANEL, Gérard. *Le sens du temps et de la perception chez E. Husserl*. Paris, Éditions Gallimard, 1968, 280 p.

GRONDIN, Jean. *Le tournant herméneutique de la phénoménologie*. Paris, Presses universitaires de France, 2003, 127 p.

_____. *L'herméneutique*. Paris, Presses universitaires de France, 2006, 127 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Paris, Presses universitaires de France, 1998, 230 p.

HÉRITIER, Françoise *et al.* *Le corps, le sens*. Paris, Éditions du Seuil, 2007, 280 p.

LUPIEN, Jocelyne. « La polysensorialité dans les discours symboliques plastiques », dans Pierre Ouellet (dir.), *Action, passion, cognition d'après A.J. Greimas*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 247-265.

LYOTARD, Jean-François. *La phénoménologie*. Paris, Presses universitaires de France, 1954, 133 p.

MATHET, Marie-Thérèse (dir.). *L'incompréhensible. Littérature, réel, visuel*. Paris, L'Harmattan, 2003, 412 p.

_____. « L'incompréhensible, enjeu de l'art », dans Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'incompréhensible. Littérature, réel, visuel*. Paris, L'Harmattan, 2003, p. 7-20.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Éditions Gallimard, 1945, 531 p.

_____. *Le visible et l'invisible*. Paris, Éditions Gallimard, 1964, 360 p.

NICOLAS, François. « Écoute, audition, perception : quel corps à l'œuvre? », dans Christian Doumet *et al.*, *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*. Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2000, p. 131-156.

OUELLET, Pierre. *Voir et savoir: la perception des univers du discours*. Candiac, Les Éditions Balzac, 1992, 539 p.

RYKNER, Arnaud. « Ne rien comprendre, se laisser prendre », dans Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'incompréhensible. Littérature, réel, visuel*. Paris, L'Harmattan, 2003, p. 273-280.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris, Éditions Gallimard, 1961, 176 p.

RYTHME

ABRAHAM, Nicolas. *Rythmes de l'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*. Paris, Flammarion, 1985, 164 p.

BOURASSA, Lucie. *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*. Coll. « L'univers des discours ». Montréal, Balzac, 1993, 455 p.

DESSONS, Gérard, et Henri MESCHONNIC. *Traité du rythme: Des vers et des proses*. Paris, Armand Colin, 2005, 242 p.

FIAT, Christophe. *La ritournelle, une anti-théorie*. Paris, Éditions Léo Scheer, 2002, 172 p.

MELANÇON, Johanne. « Du rythme musical au rythme poétique: étude du sens », dans *Protée*, vol. 18, no 1 (hiver), 1990, p. 69-74.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*. Lagrasse, Éditions Verdier, 1982, 713 p.

_____. *Modernité modernité*. Lagrasse, Éditions Verdier, 1988, 316 p.

_____. *Politique du rythme*. Lagrasse, Éditions Verdier, 1995, 615 p.

_____. *Célébration de la poésie*. Lagrasse, Éditions Verdier, 2001, 266 p.

_____. *Vivre poème*. Liancourt, Éditions Dumerchez, 2006, 30 p.

_____. *Langage, histoire, une même théorie*. Lagrasse, Éditions Verdier, 2012, 744 p.

SON ET MUSIQUE

BAYLE, François. « Musique acousmatique », dans Louise Poissant (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, t. 2, Québec, PUQ, 1995, p. 111-124.

CHION, Michel. *Le son*. Paris, Éditions Nathan, 1998, 342 p.

DESHAYS, Daniel. *Pour une écriture du son*. Paris, Klincksieck, 2006, 192 p.

DUMESNIL, René. *Le rythme musical*. Paris, Éditions du Vieux-Colombier, 1949, 208 p.

SZENDY, Peter (dir.). *L'écoute*. Paris, L'Harmattan, Ircam-Centre Pompidou, 2000, 313 p.

THÉÂTRE ET INTERDISCIPLINARITÉ

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*. Paris, Éditions Gallimard, 1964, 251 p.

COHEN-LÉVINAS, Danielle. *Le présent de l'opéra au XXe siècle. Chemin vers les nouvelles utopies*. Villeurbanne, Art Edition, 1994, 424 p.

____ (dir.). *Le renouveau de l'œuvre d'art totale*. Paris, L'Harmattan, 2004, 188 p.

FÉRAL, Josette. « La théâtralité, recherche sur la spécificité du langage théâtral », dans *Poétique*, no 75, 1988, p. 347-361.

LAUXEROIS, Jean et Peter Szendy (dir.). *De la différence des arts*. Paris, L'Harmattan, Ircam / Centre Georges-Pompidou, 1997, 347 p.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris, L'Arche, 2002, 308 p.

RÉGY, Claude. *Espaces perdus*. Lonrai, Éditions Plon, 1991, 164 p.

____. *L'ordre des morts*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, 128 p.

____. *Au-delà des larmes*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, 141 p.

Collectifs:

LEXI/textes, no 4, Théâtre National de la Colline, Paris, L'Arche, 2000, 254 p.

LEXI/textes, no 7, Théâtre National de la Colline, Paris, L'Arche, 2003, 287 p.